

# Schillers Braut von Messina

und

ihr Verhältnis zu

# Sophokles' Oidipus Tyrannos.

Von

Dr. Josef Kohm,

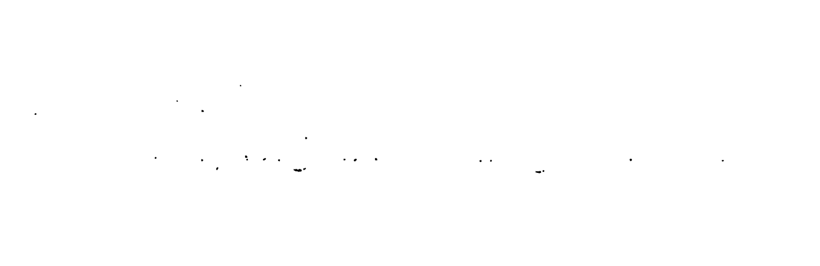
k. k. Gymnasialprofessor in Wien.




Gotha.

Friedrich Andreas Perthes.

1901.



Meinen Eltern

in

dankbarer Liebe und Verehrung

zugeeignet.



Es giebt wohl kaum ein Drama in der neueren deutschen Litteratur, das eine so verschiedene Beurteilung gefunden hat, wie Schillers Braut von Messina. So wie diese unmittelbar nach ihrem Erscheinen (1803) auf der einen Seite Bewunderung erregt, auf der anderen den Tadel herausgefordert hat [1]), so gehen noch jetzt nach einem fast hundertjährigen Alter der Tragödie die Ansichten über ihren Wert und ihre Bedeutung auseinander. Wenn der Dichter sein Kind nicht verleugnet und in ihm erst den Charakter einer wahren Tragödie gefunden zu haben glaubt, so darf es uns nicht wunder nehmen.

Das überschwengliche Lob W. v. Humboldts und der Beifall Goethes und Körners mögen zum Teil auf Rechnung der Freundschaft gesetzt werden, welche diese Männer mit Schiller verband.

Ebenso läßt sich nicht der Gedanke zurückweisen, daß sich auch die absprechenden Urteile A. W. Schlegels, Herders, Tiecks und anderer Zeitgenossen Schillers nicht immer von persönlichen Gefühlen und subjektiven Anschauungen frei gehalten haben.

Je mehr sich der Leser und Kritiker von dem Bannkreise jener Zeit entfernt, desto größer ist auch die Gewähr, daß sich sein Urteil der Wahrheit nähert. Obwohl fast ein Jahrhundert an Schillers Tragödie vorübergerauscht ist, so stehen doch die Geister noch immer im Streite einander gegenüber.

---

1) Vgl. L. Bellermann, Schillers Dramen (Berlin 1898), Band II, S. 319 [2] f.

Die einen erblicken mit W. Scherer [1]) in der Braut von Messina das „höchste Werk reiner Kunst", das Schiller hervorgebracht hat. Diesem Urteile kann sich auch der neueste Interpret der Schillerschen Dramen, L. Bellermann, nicht ganz entziehen. Bellermann ist nicht so blind, um nicht auch manche Schwächen der Tragödie zu erkennen, das hindert ihn aber nicht, dem Bau des Dramas als eines „großen Kunstwerkes", insbesondere aber den letzten Scenen seine volle Bewunderung zu zollen [2]).

Nicht alle urteilen in der gleichen Weise. So nennt es z. B. C. Hepp „das unglücklichste seiner Dramen" [3]). Es ist nicht meine Absicht und auch nicht der Zweck der vorliegenden Zeilen, alle, oft sich widersprechenden Anschauungen der Litteraturhistoriker und Kritiker im einzelnen darzulegen und einer Prüfung zu unterziehen [4]).

Daß mit Schillers Neuerung, der Einführung des antiken Chors in die moderne Tragödie, nur die wenigsten einverstanden sind, davon soll hier nicht gesprochen werden [5]).

Die einen tadeln [6]) die Vermengung griechisch-jüdischer und christlicher Anschauungen, den fatalistischen Zug in dem

---

1) Vgl. W. Scherer, Geschichte der deutschen Litteratur, 3. Aufl. (1885), S. 608. — Vgl. Aug. Buttmann, Die Schicksalsidee in Schillers Braut v. M. (Berlin 1882), Band IX. — Vgl. Leixner, Geschichte der deutschen Litteratur (Leipzig 1897[4]), Band II, S. 717.

2) Vgl. a. a. O. S. 366, 379.

3) Vgl. C. Hepp, Schillers Leben und Dichten (Leipzig 1885), S. 536. — Vgl. Brosin, Schillers Braut v. M. vor dem Richterstuhle der Kritik (Progr. Liegnitz 1872), S. 34.

4) Brosin hat sich in der oben erwähnten Abhandlung der Mühe unterzogen, die verschiedenen Ansichten in zeitlicher Aufeinanderfolge (bis 1872) nach bestimmten Gesichtspunkten zu ordnen und kritisch zu beleuchten.

5) Vgl. Buttmann a. a. O. S. 31f.

6) So Vilmar, Hillebrand, R. Gotschall, Rößler (Das Verhältnis der Schillerschen Braut v. M. zur antiken Trag. [Budissin 1855]), Gevers (Über Schillers Braut v. M. und den König Oedip. des Soph. [Progr. Verden 1874], S. 27f.), Pechnik (Die antiken Elemente in Schillers Braut v. M. [Neu-Sandec 1878], S. 25, 32). — Vgl. Hepp a. a. O. S. 538.

Drama, den Mangel innerer, psychologischer Wahrheit, die „innere Unmöglichkeit“ [1]), andere wieder vermissen an den Personen individuelles Leben [2]). Nicht scharf ausgeprägte Gestalten, sondern allgemeine Typen werden vorgeführt. Selbst Scherer [3]) und Bellermann [4]) können den typischen Charakter einzelner Personen nicht in Abrede stellen. Die einen behaupten, daß die Personen des Dramas einer „unwiderstehlichen, launenhaften Macht“, einem bösen Dämon, zum Opfer fallen und alle bis auf den leidenschaftlichen Don Cesar schuldlos sind, andere wieder, daß durch das Schicksal ihre „freie Selbstbestimmung“ nicht aufgehoben ist, daß sich alle, auch Isabella und Beatrice, schuldig gemacht haben, die einen in einem höheren, die anderen in einem niederen Grade [5]).

Ja, Bormann glaubt eine Beobachtung gemacht zu haben, die geradezu Beatrice zu einer Kokotte und Heuchlerin stempeln würde, eine Entdeckung, die bisher allen Lesern des Dichters

1) Vgl. Goedeke, Grundriß der Geschichte der deutschen Dichtung (Dresden 1892), 2. Aufl., 12. Heft, S. 85. — Auguste Ehrhard, Le théâtre en Autriche. Franz Grillparzer (Paris 1900), pag. 209 sq.

2) Vgl. Pechnik a. a. O. S. 36.

3) Vgl. Scherer a. a. O. S. 607.

4) Vgl. Bellermann a. a. O. S. 385.

5) Vgl. unter den neueren Palleske (Schillers Leben und Werke, 3. Aufl. [1860], Band II, S. 543 f.), Düntzer (Schillers Braut v. M. [1872], S. 52), Drenkmann (Schicksal und Schuld in Schillers Braut v. M. [Königsberg i. N. 1868]), Rich. Wegener (Aufsätze zur Litteratur [Berlin 1884]), W. Bormann (Schiller als Dichter der Braut v. M. in akad. Bl. [Braunschweig 1884], S. 330 f.), W. Wittich (Über Sophokles' König Oedip. in Schillers Braut v. M. [Progr. Cassel 1887], S. 14 f.), Heskamp (Die Braut v. M. [Paderborn 1887], S. 160 f.), Bellermann (a. a. O. S. 347 f., 349 f.), Rosikat (Über das Wesen der Schicksalstragödie, II. Teil [Progr. Königsberg 1892], S. 26 f.), Tumlirz (Schillers Braut v. M. [Tempsky, Wien 1894], S. 10 f.), J. Wychgram (Schiller, dem deutschen Volke dargestellt [Leipzig 1895], S. 459 f.), St. Tarnowski (O dramatach Schillera [Krakau 1896], pag. 322 sq.), O. Nietzsche (Inwieweit läßt sich Schillers Braut v. M. für das Verständnis der antiken Tragödie nutzbar machen? [Progr. Görlitz 1897], S. 24 f.), Gaudig (Schillers Dramen [Leipzig 1898], 2. Aufl., S. 249, 285, 310 f.), A. Zipper (Schillers Braut v. M. [Leipzig, Reclam, Univ.-Bibl. Nr. 3812], S. 22 f.).

entgangen ist [1]). Während Gymnasialdirektor Wittich mit warmen Worten für die Schullektüre der Braut von Messina eintritt, gelangt Gevers in seinen Untersuchungen zu dem Schlusse, daß man dieses Drama von der Schule fernhalten müsse.

Wie diese kurze Auslese bezeugt, stehen die Anschauungen über den Wert des Dramas als Ganzen, über seinen Charakter als Schicksalstragödie, über die Bedeutung des Schicksals und sein Verhältnis zu den handelnden Personen, über deren Schuld und Charakter u. s. w. wie zwei feindliche Scharen einander gegenüber. In diesem langjährigen Streite der Geister ist bis auf den heutigen Tag noch immer kein Waffenstillstand, noch weniger ein Friede oder eine Aussöhnung der Anschauungen zustande gekommen. Der sphinxartige Charakter der Braut von Messina hat auch mich angezogen. Den Anstoß hierzu gab meine Beschäftigung mit Sophokles' Oidipus Tyrannos [2]), mit einem Drama, das Schiller vorbildlich gewesen ist.

Wir wissen aus den Briefen unseres Dichters, daß ihn vor allem dieses Drama bestimmt hat, mit dem griechischen Meister in die Arena zu treten [3]). Auch wenn es Schiller nicht selbst verraten hätte, die Braut von Messina trägt so deutliche Spuren von ihrem Musterbilde an sich, daß der Kenner der Sophokleischen Tragödie keinen Augenblick über die Verwandtschaft der beiden Werke im unklaren sein kann. Schiller hat, wie er selbst in einem Briefe an Körner (vom 13. Mai 1801) zugesteht, wie Sophokles im Oidipus Tyrannos, das Hauptgewicht „in die Handlung" gelegt.

Die Angriffe der Kritik sind auch in erster Linie gegen die stoffliche Seite des Dramas gerichtet. Denn in der

---

1) Vgl. Bormann a. a. O. S. 695—697. — Vgl. Erich Harnack, Mag. f. Litt. 65, S. 1498 f. — Vgl. Bellermann a. a. O. S. 349 f.

2) Vgl. meine Abh.: „Die Komposition der Sophokleischen Tragödie Oidipus Tyrannos" (Wien 1894 und 1895), I. und II. Teil.

3) Vgl. u. a. die Briefe an Goethe vom 2. Oktober 1797 und an Humboldt vom 17. Februar 1803.

Form, in der Schönheit und Mannigfaltigkeit des Ausdruckes hat Schiller ohne Zweifel in der Braut von Messina eine Höhe erreicht, wie nie zuvor. Wir müssen daher auch hier den Hebel einsetzen, wenn wir zu einem unbefangenen, sicheren Urteile gelangen wollen. Wir hoffen dies dadurch zu erreichen, daß wir nicht einzelne Teile des Dramas herausheben und für sich prüfen, sondern das Drama als ein Ganzes ins Auge fassen, daß wir in die Werkstätte des Dichters selbst eintreten, ihn Schritt für Schritt in der Entwickelung der Gedanken und Handlung verfolgen und so den Werdegang des Dramas bloßlegen.

Auf diesem Wege der Analyse dürfte es uns möglich werden, ein richtiges Bild von dem Einzelnen, wie von dem Ganzen zu erhalten und einen Einblick in das Gefüge dieses Kunstwerkes zu gewinnen. Wir wollen daher, stets den Blick auf das griechische Muster gerichtet, von einem Knotenpunkte zum anderen vorwärts schreiten, hier wie auf einer Station halt machen und Rückschau halten, um dann in voller Erkenntnis und richtigen Würdigung des bisher zurückgelegten Weges auf den vom Dichter gezogeuen Bahnen weiter zu schreiten und so dem Ziele zuzustreben, das er sich selbst mit dem Drama gesetzt hat. Um den Gang der Untersuchung nicht zu stören, soll auch in dieser Arbeit wie in meiner Abhandlung über die Komposition der Sophokleischen Tragödie Oidipus Tyrannos jede offene Polemik vermieden werden.

Dem aufmerksamen und litteraturkundigen Leser wird es nicht schwer fallen, zwischen mein und dein zu unterscheiden und jedesmal den Punkt herauszufinden, wo mich der Gang der Untersuchung in Gegensatz zu einer anderen Anschauung gebracht hat.

Sollte es mir so gelingen, auch ein wenig das Verständnis dieses in unserer Litteratur einzig dastehenden Kunstwerkes zu fördern, meine Arbeit würde reichlich belohnt sein.

---

## I.

Die erste Scene führt uns in die Vorhalle der Tragödie ein: wir lernen den Ort der Handlung (Messina, das Schloß des Herrschers), mehrere Personen des Dramas (die Fürstin-Mutter, die Ältesten der Stadt), die stoffliche Grundlage und das Ziel kennen, welches der Dichter der Handlung gesteckt hat (Vers 1—100). Der alte Fürst war gestorben, seit seinem Tode sind nicht volle drei Monate verflossen. Von außen bedroht ein böser Nachbar Messina, im Innern bekämpfen sich die beiden Söhne des Verstorbenen, von frühester Kindheit an entzweit, in blutiger Fehde und machen die Stadt zum Schlachtfelde.

So lange der Vater lebte, hielt sein starker Arm den Ausbruch ihres Bruderhasses nieder. In dieser Not waren die Ältesten Messinas vor die Fürstin-Mutter mit der Bitte getreten, dem blutigen Streite ihrer Söhne ein Ende zu machen, widrigenfalls sie gezwungen wären, sich zu ihrem Schutze einen anderen Herrn zu geben (vgl. 63 f.). Dem Flehen der Mutter konnten die haßerfüllten Brüder nicht widerstehen. Sie geben ihr das Versprechen, daß sie ihrem Rufe folgen und sich unfeindlich behufs gegenseitiger Versöhnung in dem Schlosse ihres Vaters einfinden werden (80 f.). Diese frohe Botschaft teilt die Fürstin den neuerdings um sie versammelten Ältesten mit. Zugleich giebt sie sich der Erwartung hin, daß diese ihre Söhne, welche jeden Augenblick erscheinen können, ehrfurchtsvoll empfangen und ihrer Pflicht als Unterthanen eingedenk sein werden (90 f). Mit diesem Wunsche entläßt die Fürstin die Ältesten der Stadt. Stillschweigend hatten sie den Worten ihrer Herrin gelauscht, und stillschweigend entfernten sie sich wieder.

Das Drama nimmt sonach seinen Ausgangspunkt von dem blutigen Streite, der zwischen den beiden Brüdern, den Herren Messinas, ausgebrochen war und die Freiheit der Stadt bedrohte. Die Rettung aus dieser Gefahr ist das Ziel, auf welches die Handlung lossteuert. Das hierzu ge-

eignete Mittel war die Versöhnung der beiden Brüder oder die Wahl eines neuen Herrschers. Das letztere kommt insolange nicht in Betracht, als die Möglichkeit einer Aussöhnung der Fürsten gegeben war. Daher dreht sich das Drama um die Frage: wird die von der Fürstin in ihrem eigenen und des Landes Interesse angestrebte Versöhnung gelingen oder nicht? Die Entwickelung der Ereignisse soll die gewünschte Antwort geben. Die Ähnlichkeit mit Oidipus Tyrannos springt sofort in die Augen.

Hier wie dort ist das Land in Gefahr. In der Braut von Messina ist es von innen und von außen bedroht; im Innern wütet der Bürgerkrieg, und außen lauert der Feind. Im Oidipus Tyrannos ist Theben von einer Pest heimgesucht (vgl. meine Abh. über die Komp. des Oidipus Tyrannos, I. Teil, S. 1 f.). Hier wie dort verlangen die Bewohner der Stadt Abhilfe in der Not. Im Oidipus Tyrannos trägt der Priester des Zeus im Namen einer Schar hilfeflehender Knaben und Jünglinge seine Bitte dem geliebten Könige vor. Nach Schiller waren die Ältesten Messinas wohl kurze Zeit nach dem Ausbruche des blutigen Streites vor der Fürstin erschienen, um ihr ihre Bitten und Wünsche mitzuteilen (62 f.). Isabella (so nennt der Dichter die Fürstin, ihr Name selbst ist im Drama nicht nachweisbar) war daher nicht, wie man leicht nach den ersten Worten ihrer Rede vermuten könnte, zum erstenmal nach dem Tode ihres Gemahles den Ältesten der Stadt gegenübergetreten. Diesmal sind sie allem Anscheine nach dem Rufe der Fürstin gefolgt. Sie sollten die Antwort auf ihre frühere Bitte entgegennehmen und hören, welche Anstalten sie getroffen und von welchem Erfolge diese begleitet gewesen sind (75 f.). Allerdings enthält der größere Teil ihrer Rede (13—75) für sie nichts Neues, er ist nach Euripideischer Manier (vgl. Eurip. Phoenissen) zunächst für die Zuhörer bestimmt. Der Sophokleische Prologos gewinnt dadurch, daß der Priester für die anderen das Wort ergreift (14 f.) und sich zwischen ihm und dem König eine Wechselrede entwickelt, an Lebendigkeit,

während in der Braut von Messina die Bitten der Ältesten in den Mund der Fürstin (62 f.) gelegt werden und diese mit ehrfurchtsvollem Stillschweigen die Mitteilungen und Wünsche ihrer Herrin entgegennehmen. Beiden, Isabella und Oidipus, war die Not ihres Volkes bekannt. Isabella mußte durch die Ältesten zu dem entscheidenden Schritte veranlaßt werden, zu dem sie die Mutterliebe und das Interesse ihres Hauses von selbst hätten antreiben sollen.

Oidipus hat dies gethan, bevor die lauten Bitten seiner Untergebenen an sein Ohr gedrungen waren; Herrscherpflicht und Mitgefühl haben ihn nicht ruhen lassen (vgl. Oidipus Tyrannos 58 f.). Das sonderbare Verhalten der Isabella kann nicht mit ihrer Witwentrauer erklärt werden. Denn was sie einige Wochen nach dem Tode ihres Gemahls unternimmt, von ihren eigenen Unterthanen gedrängt, das hätte sie auch aus eigenem Antriebe nach dem blutigen Ausbruche der Feindseligkeiten thun können. Warum mußte die Fürstin, die Mutter, erst von Fremden, ihren Untergebenen, an ihre Pflicht erinnert werden? Wie läßt sich dieser Widerspruch zwischen ihren natürlichen Gefühlen, ihren Worten und Thaten erklären (75 f.)? Wenn ich nicht irre, wollte der Dichter zeigen, daß die Herrschaft des regierenden Geschlechtes nicht fest gegründet sei und nicht in dem Volke wurzele. Nicht das Gefühl der Liebe war es, welches das Volk mit dem Herrscher unzertrennlich verband und Freud und Leid mit ihm tragen hieß. Mit dieser Deutung stimmen auch die letzten Worte der Fürstin überein (92 f.). Ihre Söhne, sagt Isabella, besäßen die Kraft, nicht nur die Stadt gegen äußere Feinde zu schützen, sondern auch sich Recht zu verschaffen gegen ihre eigenen Unterthanen.

Wir können nicht sagen, daß diese Deutung, falls sie richtig ist, dem Charakter der Fürstin zum Vorteil gereicht. Im Oidipus Tyrannos giebt es wohl nichts, das sich nicht selbst aus der Stellung des Herrschers und seinem Charakter zwanglos erklären ließe. Dem Könige Oidipus waren, wenn wir die Parallele zwischen beiden weiter verfolgen, die Mittel

zur Rettung unbekannt; Apollo soll sie ihm mitteilen. Hier, in der Braut von Messina, liegen sie für jedermann offen zu Tage: Schlichtung des Streites, Versöhnung der Brüder oder Wahl eines anderen Herrschers. Im Sophokleischen Drama soll nach dem Ausspruche Apollos der Mörder des Laios bestraft werden (vgl. Oidipus Tyrannos 95 f., meine Abh. I, S. 2), hier nach dem Wunsche und Plane der Mutter die Versöhnung zwischen den beiden Söhnen herbeigeführt werden.

In der Braut von Messina ist scheinbar das Ziel, die Versöhnung, nicht mehr ferne; denn die beiden Brüder hatten sich bereit erklärt, sich ohne feindliche Absicht im väterlichen Schlosse von Angesicht zu sehen (85 f.). Es entsteht daher, soll sich nicht die Handlung innerhalb enger Grenzen bewegen, die Frage: wird die Versöhnung, falls sie, wie zu erwarten steht, zustande kommt, auch von Dauer sein? Wir werden zu dieser Frage auch durch die Bemerkung der Fürstin gedrängt, daß der Haß mit den Brüdern aufgewachsen und mit den Jahren immer stärker geworden ist (23 f.). Mußte nicht selbst die Mutter fürchten, daß die Versöhnung, durch den Appell an ihre Kindesliebe und ihr persönliches Interesse herbeigeführt, beim ersten besten Anstoß wieder in die Brüche geht? Das Streben der Fürstin mußte daher darauf gerichtet sein, diese Versöhnung nach Möglichkeit zu befestigen. Wird der schwachen Frau gelingen, was der starke Arm des alten Fürsten nicht zuwege gebracht hat? Das beste Mittel wäre die Verstopfung der Quelle gewesen, aus der jener unglückselige Haß und Streit hervorgegangen war. Diese kannte aber niemand, weder der Fürst noch die Fürstin (24 f.). Das Verhängnis, eine unbekannte Macht, hat diesen Haß in die Brust der Brüder gelegt und mit den Jahren immer mehr angefacht. Ein natürlicher Grund ist ausgeschlossen.

Auf einer analogen Voraussetzung beruht das Sophokleische Drama. Die Pest ist wegen eines ungesühnten Königsmordes von den Göttern über das Land verhängt worden. Diese Annahme spricht zwar den Naturgesetzen Hohn, gehört aber

doch zu den Glaubenssätzen der griechischen Religion und konnte daher von einem Dichter dieses Volkes verwertet werden. Denn nicht die Wahrheit an sich, sondern das, was für wahr gehalten und empfunden wird, bestimmt die Handlungsweise der Menschen. Schillers Annahme ließe sich auch nach dem antiken Glauben rechtfertigen. Denn den verhängnisvollen Samen hat, wie der Verlauf der Handlung bezeugt und den handelnden Personen zum Bewußtsein bringt, der alte Fluch des Ahnherrn ausgestreut (960 f., 1696 f., 2108 f., 2643 f., 2779 f.). Die Personen unseres Dramas sind aber Christen; die christliche Religion schließt jedoch ein solches Motiv aus. Es leidet daher unser Drama an einem inneren Widerspruche, welcher der griechischen Tragödie Oidipus Tyrannos fremd ist.

Dem Verhängnisse, jener dunklen Macht, war auch der mächtigste und umsichtigste Herrscher nicht gewachsen. Die gefürchtete Strenge des Vaters konnte die Söhne nicht versöhnen, er mußte sich damit begnügen, die Heftigbrausenden auseinanderzuhalten. Es ist jedoch nicht anzunehmen, daß der Fürst keinen Versuch gemacht hat, die entzweiten Brüder einander näher zu bringen. Seine Vaterliebe und das Interesse des Hauses setzen das voraus. Was der Fürst und Vater nicht imstande war, vermochte anscheinend die Liebe der Mutter. Diese war, wie es scheint, stärker als das Machtgebot des strengen Vaters. Allerdings wird in uns, wie schon oben bemerkt wurde, die Frage rege: wird auch dieses Band stark genug sein, für die Dauer die Versöhnung aufrecht zu erhalten und die Erinnerung, den verborgen unter der Asche glimmenden Funken des alten Hasses, für immer und vollständig zu ersticken?

In derselben Weise legt sich der Zuschauer des Oidipus Tyrannos nach dem Prologos die Frage vor: wird es Oidipus gelingen, den Mörder zu finden und das Land von der Pest zu befreien?

Isabella soll und will wie Oidipus die Stadt von dem drohenden Verderben retten. Beide thun es und büßen ihr

Beginnen mit ihrem eigenen Sturze. In beiden vereinigt sich das persönliche Interesse mit dem Wohle des Staates. Isabella leitet die Rücksicht auf das Wohl ihres Hauses (75 f.), Oidipus fürchtet, es könnte sich die Hand, welche Laios geschlagen, auch gegen seine eigene Person erheben (132 f.). —

In der Absicht, das Band zwischen den beiden Brüdern so fest als möglich zu schließen, trifft die umsichtige Fürstin nach der Entfernung der Ältesten sofort ihre weiteren Maßregeln. Welcher Art diese sind, zeigt die folgende Scene (100—131).

Die Fürstin winkt einen Diener zu sich, der bisher abseits gestanden war. Ihr bewährter, redlicher Diego soll seine alterschweren Schritte verjüngen, um einen teuren Schatz zu holen, den er einst im Auftrage der Fürstin in einem wohlbekannten Kloster aufbewahrt hatte. Über die Beschaffenheit dieses Schatzes wird keine bestimmte Andeutung gemacht. Vers 114 und 115 („Und dieses Haus ... versammle alles, was mir teuer ist“) verraten, daß es ein Wesen ist, das der Fürstin ebenso teuer war als ihre beiden Söhne und erst im Vereine mit diesen den Kreis ihrer Lieben voll machte. Da der verstorbene Fürst außer den zwei Brüdern keinen anderen männlichen Nachkommen hinterlassen hat (19 f.), bleibt nur der Schluß auf eine Tochter übrig. Diese hatte Isabella in traurigen Tagen unter dem Einflusse eines fremden Willens, der mächtiger als der ihre war (110 f.), in einem Kloster verborgen. Jetzt war der Tag gekommen, wo der treue Diener das teure Pfand wieder in die Arme der Mutter zurückbringen und „der Natur gewaltige Regung“ befriedigen sollte. Das kann der Leser aus den Worten der Fürstin herauslesen. Was Isabella bewogen hat, sich von ihrer einzigen Tochter zu trennen und sich dem Wunsche eines mächtigeren Willens, ihres Mannes (wer könnte dies anders sein?), zu beugen, darüber geht die Fürstin-Witwe mit Stillschweigen hinweg. Diego war offenbar alles bekannt. Dem erprobten Diener gegenüber brauchte Isabella keine Zurück-

haltung zu beobachten. Wenn sie sich dennoch in ihrer Rede allgemeiner Andeutungen und Umschreibungen bedient, förmlich geflissentlich dem Worte „Tochter“ und ihrem Namen aus dem Wege geht, so geschieht es, weil Schiller die Aufmerksamkeit des Zuhörers erregen und ihn langsam in die Geheimnisse des Hauses einweihen will. Dieser wird somit in der Einleitung auf das Erscheinen der beiden Söhne und der von einem geheimnisvollen Dunkel umgebenen Tochter vorbereitet. Während die Fürstin die letzten Worte zu Diego spricht, berührt der Schall kriegerischer Hörner ihr Ohr. Ihre Söhne waren angekommen, sie eilt ihnen mit von Freude schwellendem Herzen entgegen. Diego entfernt sich rasch, um die Tochter in das Schloß ihrer Väter zurückzuführen.

Kaum begonnen, hat die Handlung scheinbar auch schon ihr Ende erreicht. Denn die Söhne haben mit ihrem Erscheinen nicht nur den festen Willen bekundet, sondern auch den ersten, bedeutungsvollsten Schritt zur Versöhnung gemacht. Die Keime zur Weiterentwickelung lassen sich indes nicht verkennen. So verraten die Worte und der Auftrag der Isabella ihre Absicht, die Sehnsucht nach einer lange vermißten Tochter zu stillen (119 f.) und alle ihre Lieben um sich zu vereinigen. Daß sie mit diesem Wunsche die (bisher unausgesprochene) Hoffnung verbindet, es werde die Schwester das Band der Liebe zwischen den versöhnten Brüdern noch fester knüpfen (1353 f.), kann der Zuhörer vermuten; jedenfalls hat er die Empfindung, daß mit der erwarteten Rückkehr jener geheimnisvollen Prinzessin auch die Handlung einen größeren Spielraum erhalten wird. In welcher Richtung sie sich entwickelt, soll ihn der Verlauf derselben lehren. Die vorübergehende Erwähnung von einem aus unbekannt verhängnisvollem Samen entsprossenen Bruderhasse (24) und die Andeutungen der Fürstin über ihre Tochter erfüllen ihn mit Besorgnis und machem es ihm schwer, die Freude der Mutter zu teilen. Er ahnt die dunklen Wolken, welche über dem Herrscherhause bald aufsteigen und sich zu einem furchtbaren Gewitter zusammenballen sollen. Er sieht nicht mit

dem gleichen Gefühle der Hoffnung, das den Zuschauer des Oidipus Tyrannos am Schlusse des Prologos beseelt, den kommenden Dingen entgegen. Die beiden ersten Scenen entsprechen, wie schon oben angedeutet worden ist, dem Prologos des Oidipus Tyrannos, der durch das Auftreten des Kreon in gleicher Weise in fast zwei gleiche Teile zerfällt. Der erste Teil desselben (1—87) schildert die Pest und das allgemeine Leid, der zweite giebt dem Könige die Mittel an die Hand, dem Übel mit Erfolg zu steuern. Äußerlich scheint zwischen diesen Teilen der beiden Tragödien kein vollkommener Parallelismus zu bestehen. Denn die erste Scene der Braut von Messina enthält bereits außer der Schilderung der Not auch die Mittel, die zur Behebung derselben geeignet sind. Das nach der zweiten Scene erwartete Auftreten der Tochter scheint für das Zustandekommen der Versöhnung belanglos zu sein. Sie soll nach den Worten der Isabella die Freude der Mutter voll machen oder, wenn wir den späteren Versicherungen der Fürstin glauben wollen, das Band zwischen den Brüdern befestigen. Wir werden aber im Verlaufe der Untersuchung Gelegenheit haben zu zeigen, daß es nicht so sehr die Liebe zur Mutter als die zur unbekannten Schwester gewesen ist, welche die beiden feindlichen Brüder vorübergehend einander genähert und miteinander versöhnt hat. In diesem Sinne kann daher auch von einem Parallelismus zwischen der Braut von Messina und dem zweiten Teile des Prologos des Oidipus Tyrannos gesprochen werden. Dagegen steht, glaube ich, die Braut von Messina insofern hinter dem Prologos des Oidipus Tyrannos zurück, als dieser durch das Erscheinen des Kreon und das Wechselgespräch zwischen dem Könige, dem Priester und Kreon Leben und Bewegung erhält, während die beiden Reden der Fürstin die ersten zwei Scenen der Braut von Messina fast ganz ausfüllen. Die anderen Personen sind bis auf die wenigen Worte Diegos Vers 101 stumm, sie nehmen die Mitteilungen und Aufträge ihrer Herrin stillschweigend entgegen und entfernen sich lautlos.

## II.

Die Fürstin war, als der Schall der Hörner die Ankunft ihrer Söhne verkündete, jauchzend vor Freude diesen entgegen geeilt. Der Chor der Ritter betritt nach ihr die Säulenhalle.

Das Lied, das er anstimmt, beleuchtet den Charakter und die Stimmung des Gefolges der Brüder (132 f.). Die einen folgen ihrem Herrn aus Kampfbegierde und Ruhmsucht, die anderen aus Gehorsam. Söhne einer und derselben Stadt, dienen sie einem fremden, nicht aus ihrer Mitte hervorgegangenen Geschlechte, das, obwohl gastlich aufgenommen, die Herrschaft an sich gerissen hat (204 f.). Daher ist auch nicht die Liebe das Band, das, wie im Oidipus Tyrannos, Herrscher und Unterthan umschlingt. Dieselbe Stimmung, welche sich in den Worten der Ältesten und der Fürstin verrät, kommt auch in diesem Chorliede zum Ausbruche. Nicht Liebe, sondern Ehrgefühl (132, 185) und blinder Gehorsam (178 f., 181 f., 210, 254) leiten ihre Gedanken und Handlungen. Zu schwach, sich selbst zu regieren, fügen sie sich einer fremden Macht (212 f.). Sie tröstet der Gedanke, daß die Niedriggeborenen, die Kinder des Landes, stehen bleiben, während die fremden Eroberer, die Gebieter der Erde, „kommen und gehen“. Was wir über das Herrschergeschlecht selbst hören, ist nicht viel. Über den Ahnherrn des Geschlechtes schweigt der Dichter. Vers 206 und 207, 226 und 227, gestatten uns an einen Normannenfürsten zu denken. Ebenso läßt uns Schiller im Unklaren, wie der Fürst in den Besitz der Herrschaft gelangt ist. Der Dichter giebt nur gelegentlich einige Andeutungen und überläßt das andere der Phantasie des Zuhörers. Vergleicht man die Drohung der Ältesten, sich im Notfalle einem anderen Herrn anzuvertrauen (73), der imstande ist, sie gegen den bösen Nachbar zu verteidigen, mit den Worten des Chors (208 f.), so könnte man vermuten, daß nach der Vorstellung des Dichters der Begründer des Herrscherhauses in Messina nicht nur gastliche

Aufnahme gefunden, sondern auch wegen seiner persönlichen Eigenschaft die Leitung der Stadt zum Schutze gegen auswärtige Feinde, gegen die Korsaren (218), erhalten hat. So sind die Bewohner Messinas, welche sich nicht selbst regieren konnten (212 f.), aus eigener Schwäche im Laufe der Zeit die Knechte eines fremden Geschlechtes geworden. Die Ältesten, die Wortführer der Stadt, fühlen sich daher nur in so lange zur Treue und zum Gehorsam verpflichtet, als die Fürsten der übertragenen und übernommenen Verpflichtung gerecht werden (72 f.). Das Bild, das der Dichter hiermit vor unseren Augen entrollt, erinnert uns unwillkürlich an die bekannte Fabel des Stesichoros (vom Menschen und Pferde). Mit dieser Deutung lassen sich allerdings schwer die Worte des Dichters Vers 228 f. vereinigen, da sie den Eindruck erwecken, als ob ein mächtiges Volk, „fremde Eroberer", in das Land eingefallen und dasselbe unterworfen hätte. Es scheint den Dichter an dieser Stelle ein anderes Bild, den Historiker die Erinnerung an die Einfälle germanischer Völker in die südlichen Länder Europas geleitet zu haben.

Man müßte Schiller einer Inkonsequenz beschuldigen, wenn er nicht damit im allgemeinen hätte andeuten wollen, daß die Herrscher eines nicht aus dem Volke hervorgegangenen, mit dem Volke nicht durch das gleiche Blut, nicht durch gleiches Denken und Fühlen verwachsenen Geschlechtes keinen festen Boden haben, sondern gegenüber den Autochthonen, den erbgesessenen Bewohnern des Landes, früher oder später verschwinden müssen.

Mit diesem Glauben mag sich der Unterthan, der nicht Herr in seinem eigenen Hause sein kann, trösten. Der objektive Beobachter kann in den Worten des Dichters einen Hinweis auf die kommenden Dinge erblicken. Sowie im Oidipus Tyrannos die Parodos des Chors die gleiche Stimmung widerspiegelt, welche aus der Bitte des Zeus-Priesters spricht, so verraten auch die Worte des Chors in der Braut von Messina Gefühle, welche in ihrem Grundtone mit den Äußerungen der Ältesten dieser Stadt übereinstimmen.

Kaum war die Klage des Chors über sein Geschick und das Los seines Landes verklungen, als sich die hintere Thür der Halle öffnete und die Mutter, umgeben von ihren Söhnen, erschien (255 f.). In überschwenglichen Worten bezeugt der Chor der Fürstin seine Ehrfurcht, vergleicht sie bald mit der Sonne, bald mit dem von glänzenden Sternen umgebenen Mond, ein Bild der Schönheit und Vollkommenheit, mit dem sich nichts anderes vergleichen lasse; sie erinnere an die Königin des Himmels, an die Mutter Maria mit ihrem göttlichen Sohne. Ja, der Chor geht noch weiter in seinem Lobpreise. Hat er noch wenige Augenblicke vor dem Auftreten der Fürstin in dem Gedanken seinen Trost gefunden: „Die fremden Eroberer kommen und gehen; wir gehorchen, aber wir bleiben stehen" (253 f.), so scheut er sich jetzt nicht, seine Begrüßung mit Worten zu schließen (283 f.), die, wenn sie in ihrer Art auch berechtigt sind, doch zu sehr von den vorausgegangenen Äußerungen abstechen, als daß sie nicht für den ersten Moment Befremden erregten. Man müßte dem Dichter aus diesem Widerspruche einen Vorwurf machen, wenn nicht gerade dieses höfische, byzantinische Verhalten, diese knechtische Gesinnung den Chor in Übereinstimmung mit seinen Worten Vers 178 f., 210 f., 222 f. am besten charakterisieren würde.

Wie anders ist der Chor im Oidipus Tyrannos geartet! Der Schmerz über das Unglück seines Landes hindert ihn nicht, auch mit dem fremden Herrscher — denn als ein solcher mußte auch Oidipus in den Augen der thebanischen Greise erscheinen, so lange ihm seine wirkliche Abstammung verborgen war — Freud und Leid zu teilen, ihm in der Not mit seinem Rate zur Seite zu stehen, aber auch nicht, in dem Streite mit Kreon offen seiner Überzeugung Worte zu leihen und, wenn auch in bescheidener Form, für den in seiner Ehre tief gekränkten Schwager des Königs Partei zu ergreifen. Dieser offene, biedere Sinn, gepaart mit dem Gefühle der Dankbarkeit und wahrer Unterthanentreue, machen den Chor im Oidipus Tyrannos zu einer der sympathischesten

Gestalten dieses Dramas. Da ist nirgends auch nur der Schein einer Verstellung; wie er denkt und fühlt, so spricht und handelt er auch.

Der erste Schritt zur Versöhnung war gethan. Die beiden Brüder hatten sich „unfeindlich“ (88), ohne feindliche Absicht, wenn auch in Begleitung ihres Gefolges, in dem väterlichen Schlosse eingefunden. Wie die Versöhnung voll machen, wie das Eis vollständig und für immer brechen, das die Herzen der Brüder umgab? Der Wille war beiderseits vorhanden; sie waren ja dem Rufe der Mutter gefolgt. Aber wie diesen Willen in Thaten umsetzen? So sehr auch die Gefühle der Prinzen auseinandergingen, in einem Gefühle, in dem Gefühle der Kindesliebe, fanden sich ihre Herzen zusammen (31). Aus diesem gemeinsamen Brennpunkte mußte, wenn es überhaupt möglich war, die Flamme der Eintracht und Bruderliebe emporschlagen. Die Mutter war anscheinend das einzige Bindeglied. Sowie es ihren Bitten gelungen war, die Söhne zusammen zu führen, so mußte auch unter dem warmen Strahle der Mutterliebe das Eis des alten Hasses schmelzen. Ist sie dies außerstande, so war es um sie, um ihre Söhne und um die Herrschaft im Lande geschehen. Denn der Friede mußte in Stadt und Land wieder hergestellt werden, wenn nicht mit ihren Söhnen, so ohne ihre Söhne (72 f.). Auf dieses Ziel steuert das Drama los, dies ist die Aufgabe, welche gelöst werden soll. Zu welchen Mitteln greift die Mutter, um ihre Bemühungen in der genannten Richtung mit einem vollen Erfolg zu krönen? Aus den Worten der Fürstin quillt zunächst das Gefühl der Freude hervor. Sie kann nach langer Zeit ihren Söhnen wieder in die Augen schauen und — was bisher unmöglich war — beiden zugleich ihre Mutterliebe zeigen (295 f.).

Passend geht der Dichter von diesem Gefühle aus. Denn jauchzend war sie ihren Söhnen entgegen geeilt (129 f.), mit vor Freude überströmendem Herzen betritt sie, von diesen umgeben, wieder die Halle. Hinter der Freude lauert jedoch

die Besorgnis, die Furcht, es könnte ihre Mutterliebe beiderseits die Eifersucht wecken und die Flamme des alten Hasses schüren (306 f.). Damit hatte Schiller den Übergang zu den Mitteln gefunden, durch die der Zweck der vereinbarten Zusammenkunft, die volle Versöhnung, erreicht werden sollte. Isabella will nicht glauben, daß ihre Söhne mit dem „alten, unversöhnten Hasse“ in das Vaterhaus zurückgekehrt sind, daß es ihre Absicht ist, sobald sie der Mutter den Rücken gekehrt haben, die blutige Fehde aufs neue zu beginnen (315 f.). Sie setzt somit eine gewisse versöhnliche Stimmung bei den Brüdern voraus. Diese Stimmung zu nähren und ihr zum Durchbruch zu verhelfen, darauf muß ihr Bemühen vor allem gerichtet sein. Die Erinnerung an den alten Streit und der Anblick des bewaffneten Chors vermehren ihre Besorgnis (328 f.).

Sie warnt die Söhne vor dem Gefolge. Denn das seien nicht ihre wahren Freunde, die in ihnen fremde Eindringlinge und die Räuber ihrer Freiheit erblicken müssen. Sie seien herzlos, falsch, und es mache ihnen nur Freude, wenn sie ihr Glück, ihre Größe, in Trümmer gehen sehen. Feste Bande knüpfe die Natur allein; die beste Gabe, welche die Natur dem Menschen gebe, sei der Bruder (328—370). Auch finde sich in dem beiderseitigen Gefolge niemand, der sich einem von ihnen an die Seite stellen könnte; denn jeder sei ein Muster seines Alters. Es sei daher ein von Eifersucht entflammter Wahnsinn, ein „Frevel an dem eigenen Blute“, den schlechteren Mann, den Fremden und den Feind dem eigenen Bruder vorzuziehen (376 f.).

Außer dem Hinweise auf ihr persönliches Interesse sucht Isabella das Scham- und Ehrgefühl ihrer Söhne zu erregen.

Es sei verständiger, zielbewußter, mündiger Männer unwürdig, eine Feindschaft zu nähren und einen Streit fortzuspinnen, welcher in seinen Anfängen bis „in unverständ'ger Kindheit frühe Zeit“ (411) hinaufreiche, ohne daß jemand imstande sei anzugeben, was sie zuerst entzweit habe (405

bis 425). Endlich appelliert sie an ihren Edelsinn und Großmut (426). Sie sollen sich über dem Grabe des Vaters die Hände zu einem neuen Bunde reichen, zu einem neuen Leben, geweiht der Liebe und der Eintracht (426—433).

In aufsteigender Reihenfolge werden die verschiedenen Seiten des menschlichen Herzens berührt. Von dem groben, egoistischen Interesse geht die Fürstin über zu dem Scham- und Ehrgefühle und erhebt sich von diesem zu einem Tone, der in der Brust eines edlen Fürsten vor allem wiederhallen mußte. Worte der Rechtfertigung nimmt die Fürstin von keiner Seite an (394 f.); sie weiß, daß sie fruchtlos sind. Wie leicht konnten auch in der Rede und Gegenrede, in dem gegenseitigen Streben, die Schuld von dem einen auf den andern abzuwälzen, mit der Erinnerung alte Wunden aufgerissen werden und der augenblicklich mit Mühe zurückgehaltene Haß wieder auflodern! Sie wollte auch nicht Partei nehmen, da sie beide Söhne mit gleicher Liebe umfaßte und der leiseste Vorwurf nach der einen oder der andern Seite nur Öl in das brennende Feuer gegossen, die ganze Versöhnungsaktion gefährdet hätte. Sie verlangt eine edle, mannhafte, eines Fürsten würdige That, Vergeben und Vergessen (426 f.). Als aber die Söhne noch immer lautlos dastehen, den Blick auf den Boden gerichtet, da macht Isabella nach einer längeren Pause dem schmerzlichen Gefühle enttäuschter Hoffnungen mit bitteren Worten Luft und eilt, nachdem sie ihren Söhnen in einem furchtbaren Gemälde das Schicksal geschildert, dem sie in ihrem Bruderhasse entgegentreiben, in den Palast zurück. Die wirksamsten und stärksten Motive, deren sich Isabella bedient, um das Gemüt ihrer Söhne in der gewünschten Richtung zu beeinflussen, sind an die Spitze und an den Schluß ihrer Rede gesetzt. Sie liegen außer der Haltung der Fürstin im Beginne der Rede in der Freude, ihre Söhne um sich sehen, sich in ihrem Glanze spiegeln zu können, in der Zärtlichkeit, mit der sich ihre Liebe äußert (295—314); am Schlusse derselben, als sie anscheinend alle Hoffnungen um sich zusammen-

brechen und alles verloren sieht, in dem von Verzweiflung diktierten Gemälde, das sie vor den Augen ihrer Söhne entrollt. Nicht ohne Berechtigung hat Schiller diese zwei Motive in jene Stellen verlegt, das eine an den Anfang, weil es den eindringlichen Bitten und Vorstellungen der Mutter die notwendige Stütze und Kraft giebt, das andere an den Schluß, weil es geeignet war, den Söhnen den Abgrund zu zeigen, in den sie ihre Leidenschaft und ihr unbeugsamer, verstockter Sinn stürzen mußte. Waren die Söhne in einem Gefühle, in der Liebe zur Mutter, einig (31 f.), so mußte ihnen die Liebe der Mutter und ihre Verzweiflung bei dem Ausblick auf das schreckliche Ende, dem sie entgegen gingen, den Mund öffnen und das eisigkalte Schweigen zum Brechen bringen. Ein nicht unbedeutendes Moment liegt auch nach meinem Dafürhalten in dem, was der Dichter verschweigt. Isabella konnte, wenn sie wollte, noch durch andere Mittel auf die Herzen ihrer Söhne einwirken. Die Söhne schulden der Mutter Dank, sollen die Stütze und der Trost der alleinstehenden, verwittweten Fürstin sein. Kindliche Dankbarkeit und Mitleid mit dem Lose der Mutter müßten, sollte man glauben, wenn alle anderen Mittel versagen, die Brücke zwischen den feindlichen Brüdern schlagen. Warum läßt Isabella diese Gefühle unberührt? Weil sie es verschmäht, von etwas Gebrauch zu machen, das ihre Person zum Hintergrunde hat und leicht einen persönlichen, egoistischen Anstrich verrät. Nur mit wenigen Worten wird das pietätlose Beginnen der Söhne gestreift (440—448). Denn nicht das Gewicht ihres persönlichen Interesses soll zu Gunsten der Versöhnung in die Wagschale geworfen werden. Dieser Zug charakterisiert Isabella als eine Fürstin von vornehmer Gesinnung und als eine echte Mutter, für die in erster Linie das Wohl ihrer Kinder, nicht das ihrige in Frage kommt. Gerade dieses Schweigen der Mutter mußte beredter zu den Herzen ihrer Söhne sprechen als viele schöne Worte. Sind Don Manuel und Don Cesar wirklich die Söhne einer solchen Mutter, konnten ihre Herzen nicht ungerührt

bleiben, durften sie an *Seelengröße* hinter ihr nicht zurückstehen.

Mit dem Ausbruche der Verzweiflung hat Schiller den Abgang der Fürstin passend motiviert. Dieser Affekt wirft auch ein Streiflicht auf eine andere Seite ihres Charakters. Noch vor kurzem jauchzte ihr Herz vor Freude himmelhoch. Ihre Söhne hatten sich unfeindlich zusammengefunden, die größten Schwierigkeiten waren überwältigt und das Werk der Versöhnung sozusagen vollbracht. Als jedoch ihre Söhne anscheinend nicht sofort ihren Worten Gehör schenken und sich zum Zeichen der Verzeihung und Versöhnung in die Arme fallen, da wird sie wieder kleinmütig und überläßt sie verzweiflungsvoll ihrem Geschicke. Isabella verrät auf diese Weise ein leidenschaftliches, leicht erregbares Gemüt, das zwischen beiden Extremen hin und her schwankt. Ihr geht infolge dessen auch die *ruhige, besonnene Überlegung* ab; denn diese hätte ihr sagen müssen, daß sich eine alte, herangewachsene Leidenschaft nicht mit einem Schlage beseitigen und in wenigen Augenblicken verwischen läßt. Ebenso hätte sie nicht *vergessen* sollen, daß schon das bloße Erscheinen ihrer Söhne nur im günstigen Sinne gedeutet werden könne. Aber alles, ruhige Überlegung und Erinnerung, gehen in einem Momente plötzlicher Aufwallung verloren. Diese Eigenschaft erinnert mit ihren Bemühungen an Oidipus. So wie Isabella durch die Aussöhnung ihrer Söhne, hoffte Oidipus durch den Seher Teiresias das angestrebte Ziel zu erreichen, den Mörder kennen zu lernen und durch seine Bestrafung das Land von der Pest zu befreien. Als sich Teiresias weigert, dem Wunsche des Oidipus zu willfahren, braust auch der König in leidenschaftlichem Zorne auf und läßt sich in seiner ὀργή zu ungerechtfertigten Schmähungen und Verdächtigungen gegen den Seher und seinen Schwager Kreon hinreißen. Der gleiche leidenschaftliche Sinn, der Oidipus trotz seiner besten, edelsten Bestrebungen und trotz des ihm durch das Orakel angekündigten Geschickes ins Unglück stürzt, trübt auch den Sinn der Fürstin und raubt ihr

die nötige Klarheit in der Beurteilung der Dinge. Äußerlich zeigt diese Scene auch insofern eine gewisse Ähnlichkeit mit dem Schlusse des ersten Epeisodions des Oidipus Tyrannos, als das Bild, das dort Teiresias mit seinem Seherauge entrollt, für den Schluß des Dramas eine ähnliche Bedeutung hat und sich in dem Sinne verwirklicht, wie das Bild, das Isabella erregten Sinnes vor den Augen ihrer Söhne entworfen hat. Die Ähnlichkeit ließe sich, wenn wir wollten, noch weiter verfolgen. Im Oidipus Tyrannos haben die Anwürfe des gereizten Königs das Auftreten des Kreon und infolge dessen das Eingreifen der Jokaste im Gefolge. Durch dieses erhält die Handlung eine Entwickelung und auch einen Abschluß, den außer Teiresias niemand vorhergesehen hat.

Dem Streite zwischen Oidipus einer-, Teiresias und Kreon anderseits entspricht in der Braut von Messina die nach dem Abtreten der Fürstin erfolgte Aussöhnung zwischen den beiden Brüdern. Indem jeder von ihnen auf diesem Wege die Erfüllung seines Herzenswunsches herbeiführen will, wird auch ein neues Element in die Handlung eingeführt, durch welche das in Frage stehende Thema (Friede der Stadt) in einer Weise gelöst wird, wie sie von den beteiligten Personen weder gewünscht noch geahnt worden war. Doch wir wollen dem Gange der Handlung nicht vorgreifen.

Obwohl der Charakter der Fürstin und des Oidipus manche Berührungspunkte aufweist, so hat doch der thebanische König eine so hohe Auffassung von seiner Stellung, daß Isabella mit ihm in keine Parallele gestellt werden kann. Oidipus ist ein Herrscher im wahren Sinne des Wortes; ihm steht das Wohl des Volkes höher als das seiner eigenen Person und seiner Familie (Oidipus Tyrannos 60 f., 93 f.). Daher zögert er auch keinen Augenblick, als alles offenbar wird, seinen Urteilsspruch an sich selbst zu vollziehen. Isabellas Bemühen, Frieden zwischen ihren Söhnen zu stiften, entspringt zum nicht geringen Teile einem persönlichen, egoistischen Interesse.

Die Herrschaft ihres Hauses steht auf dem Spiele (73 f.).

Mit Widerwillen und der Not gehorchend beugen sich Messinas Bewohner vor ihren Herrschern. Nicht Liebe, sondern die Macht auf der einen und die Schwäche auf der anderen Seite bestimmen das Verhältnis zwischen den Unterthanen und ihren Herren (73 f., 92 f., 210 f.). Der Gegensatz zwischen den beiden, der bereits in der Rede der Fürstin zu den Ältesten Messinas und in dem ersten Chorliede zum Ausdrucke kam, tritt auch in den letzten Äußerungen der Isabella deutlich hervor. Sie würdigt den Chor, obwohl dieser die Fürstin beim Wiederbetreten der Halle mit einem überschwenglichen Hymnus begrüßt (255 f.) und ihre Bestrebungen billigt und unterstützt (370 f., 433 f., 460 f.), keines freundlichen Wortes, ja sie warnt ihre Söhne vor dem Gefolge, das in ihnen die fremden, verhaßten Herrscher sehe und sich mit Schadenfreude an ihrem Unglücke weide (336 f.). Mit dem stolzen, selbstbewußten Tone und dem Verhalten der Fürstin kontrastieren die Äußerungen des Chors. Ruhig läßt er die Bemerkungen, welche seine Unterthanentreue in ein zweifelhaftes Licht stellen, über sich ergehen und entblödet sich nicht, auf die Verdächtigungen der Fürstin mit einem neuen Kompliment zu antworten (370 f.). Heißt das nicht den schuldigen Respekt und die Selbstverleugnung bis zu dem Gipfel knechtischer, unmännlicher Unterwürfigkeit steigern?

In beiden Chören macht sich von allem Anfang an eine doppelte Strömung bemerkbar. Der ältere, ruhigere Chor ist dem Frieden nicht abgeneigt (137 f., 155 f.), der jüngere, leidenschaftlichere ist kampflustig (145 f., 181 f.). Ihren Herren gegenüber haben jedoch beide keinen Willen und gehorchen; der ältere thut es in dem Bewußtsein seiner Schwäche und Ohnmacht (190 f.), der jüngere fühlt in seinem brennenden Durste nach Ehre und Ruhm weniger die schwere Bürde, welche den älteren drückt (181 f.).

Die Worte der Fürstin-Mutter lassen auch das Herz des älteren Chors nicht unbewegt. Denn er weiß sehr wohl, daß schließlich er und sein Land die Kosten des Bruderzwistes tragen müssen.

Die Wirkung, welche die Worte der Isabella auf den Chor ausübten, äußern sich in dreifacher, aufsteigender Stufenfolge. Anfangs zeigt sich der Chor anscheinend gleichgültig (324 f.); diese Worte sind noch in den Mund der jüngeren Ritter gelegt. Sodann lobt er den klaren, fürstlichen Sinn der Herrscherin (370 f.); schließlich unterstützt er deren Bitten, vergißt jedoch nicht hinzuzufügen, daß er bereit sei, sich in allem und jedem den Wünschen seiner Herren unterzuordnen, die Losung sei Krieg oder Frieden (433 f.).

Er will nicht den Gedanken aufkommen lassen, als sei es seine Absicht, den Entschluß der Fürsten zu beeinflussen. Den höchsten Grad der Steigerung zeigt aber die offene Erklärung, daß er jede Verantwortung für einen eventuellen Brudermord ablehne (460 f.). Diese Worte sind indirekt zugleich eine Antwort auf die Behauptung der Fürstin, daß dem Gefolge der Streit der Brüder zu statten komme und von ihm geflissentlich geschürt werde (330 f.).

Wozu der Chor in Gegenwart der Fürstin, sei es aus Scheu und Ehrfurcht, sei es aus unmännlicher Schwäche, nicht den Mut gefunden hatte, dazu fühlte er sich gedrängt, als Isabella nach jenen furchtbaren Prophezeiungen die Halle verlassen hatte. Er protestiert feierlich gegen jene Verdächtigungen und macht den Himmel zum Zeugen seiner Unschuld, wenn Bruderblut vergossen werden sollte. Ihre, der Brüder, Sache sei es, dem blutigen Zwiste ein Ende und die prophetischen Worte der Mutter nicht wahr zu machen (460 f.).

Was bezweckt Schiller mit der wiederholten Unterbrechung, welche die Rede der Fürstin durch den Chor erfuhr? Die Fürstin hatte sich in ihrem sanguinischen Temperamente der festen Hoffnung hingegeben, daß die Söhne ihren Worten sofort Gehör schenken, sich die Hände reichen und einander in die Arme fallen werden. Hierin hatte sie sich jedoch getäuscht. Die Söhne verharren in peinlichem Stillschweigen. In dieser Situation kommt der Chor seiner Herrin gewissermaßen zu Hilfe.

Er füllt zunächst die Pausen mit passend eingestreuten Bemerkungen aus.

Neben diesem äußeren Zwecke wollte der Dichter auch zeigen, daß die Bemühungen der Fürstin, den Frieden herzustellen, auch bei dem Chore auf empfänglichen Boden gefallen sind, dieser daher nicht den Vorwurf verdient, als ob ihm der Streit der Brüder willkommen sei (331 f.). Was Wunder, wenn der Chor anfangs mit scheuer Zurückhaltung, dann mit immer mehr wachsendem Mute den Wunsch der Fürstin zu dem seinigen und für die Fortsetzung der blutigen Fehde und den drohenden Brudermord seine Herren selbst verantwortlich macht!

So wie der Sophokleische Chor in dem Streite zwischen dem Könige und seinem Schwager Kreon diesen gegen die Verdächtigungen des Oidipus in Schutz nimmt und mit den Bitten der Iokaste die seinigen vereinigt (Oidipus Tyrannos 650 f.), soll sich zu dem alten Unheil der Pest nicht ein neues, der Zwist in der Herrscherfamilie, gesellen (660 f.), so tritt auch hier das Gefolge auf die Seite der Fürstin, da auch ihre Bestrebungen dem Interesse seines Landes dienen. Zugleich erreicht der Dichter, daß sich die feindlichen Brüder infolge der offenen Erklärung und Parteinahme ihres Gefolges ins Unrecht stellen, wenn sie den Bitten der Mutter kein Gehör schenken und in ihrer Gesinnung verharren.

Die Stellungnahme des Chors war ein moralischer Erfolg der Mutter und konnte nicht ohne Wirkung auf die Söhne bleiben. Das, was die Ältesten Messinas der Fürstin angedroht hatten, das konnten auch ihre Söhne trotz der wiederholten Versicherung des Gefolges, sich in allem und jedem dem Willen ihrer Herren zu unterwerfen, aus den letzten Erklärungen des Chors herauslesen. Läßt sie dieser im Stiche, so stehen sie allein im Kampfe einander gegenüber, und das Ende ist ihre gegenseitige Vernichtung. Die Spannung hatte beim Abgange der Mutter den höchsten Grad erreicht. Eine Katastrophe scheint unvermeidlich. Zum erstenmal standen sich die feindlichen Brüder allein mit

der Waffe in der Hand einander gegenüber (39 f.). Werden sie sich mit gezücktem Schwerte aufeinander stürzen und wie das thebanische Bruderpaar gegenseitig durchbohren? Niemand konnte sie daran hindern, ihren Haß in dem Blute des anderen zu ertränken; denn der Vater war tot, und die Mutter hatte sie selbst aufgegeben. Oder wird die Kindesliebe, die Stimme der Vernunft und die bessere Einsicht in letzter Stunde noch siegen?

Bevor wir daran gehen, die Rückwirkung dieser Faktoren auf den Entschluß der Brüder zu schildern, soll mit wenigen, zum Teile zusammenfassenden Worten auf jene Punkte in der Rede der Fürstin hingewiesen werden, durch welche die früheren Andeutungen des Dichters über das Herrschergeschlecht, sein Verhältnis zu den Unterthanen und den Ursprung des alten Bruderzwistes ergänzt und erweitert werden. Die Worte der Isabella bestätigen, was wir aus dem Munde des Chors gehört haben. Einem fremden, eingedrungenen Stamme gehört das Geschlecht an, das widerrechtlich die Herrschaft an sich gerissen und die Eingeborenen des Landes zu Knechten gemacht hat (341 f.). Auf welchem Wege dies geschehen ist, darüber läßt uns der Dichter auch hier im unklaren.

In Leisewitz' „Julius von Tarent“ und Klingers „Die Zwillinge“ sind es bestimmte Objekte, Personen, Gegenstände und Ereignisse, welche den Streit der Brüder entzündet haben. Hier spricht Isabella in der Rede zu den Ältesten der Stadt von einem „verhängnisvollen Samen“ (24), von einem Samen, der für die Stadt und, wie der Ausgang des Dramas bezeugte, auch für die beiden Brüder verhängnisvoll werden sollte. Ohne es zu ahnen, hatte Isabella mit dem Worte „verhängnisvoll“ die volle Wahrheit gesprochen. Woher jener Samen gekommen ist und wer ihn ausgestreut hat, weiß sie ebenso wenig zu sagen, als sie voraussehen konnte, in welcher Weise er in der nächsten Zeit zur Reife gelangen werde. Bis in die früheste Kindheit reichen die Gegensätze zwischen den beiden Brüdern hinauf, ohne daß die Eltern und ihre Söhne den eigentlichen Anlaß des Zwistes anzugeben im-

stande wären (410 f.). Ein so alter, eingewurzelter Haß unter den nächsten Blutsverwandten erscheint für den ersten Augenblick unnatürlich, erscheint um so unnatürlicher, als er, aus unbekannten Ursachen entsprungen, durch nichts, weder durch die Liebe der Mutter (30 f., 305) noch durch die strenge Gerechtigkeit des Vaters (35 f.), behoben werden konnte; nur die Besonnenheit und mächtige Hand des alten Fürsten sind imstande gewesen, einen blutigen Ausbruch ihrer Leidenschaft zu unterdrücken.

Man könnte vielleicht — Isabella scheint dies auch geglaubt zu haben — den letzten Grund dieses unseligen Streites in dem leidenschaftlichen Temperamente und der Eifersucht der Brüder suchen (36, 309 f., 384). Dieser Grund reicht jedoch nicht hin, um einen solchen Haß aus unverständiger Kindheit frühester Zeit vollkommen zu erklären. Warum greift denn, müssen wir uns fragen, Schiller zu einer Annahme, die sich mit dem Gesetze der psychischen Kausalität nicht recht vereinigen läßt? Weil er andeuten wollte, daß es eine übernatürliche, außerhalb der Natur der beiden Jünglinge liegende Macht war, welche diese in einen feindlichen Gegensatz zu einander brachte und ihre Gefühle und Handlungen leitete.

Ein Dämon, sagt Isabella, treibt sinnlos ihre Söhne ins Verderben (444). Der Dichter hat damit ein Moment, das Walten einer übernatürlichen Macht, ins Drama gebracht, das wohl vor dem Forum der Vernunft, vor den Gesetzen der physischen und psychischen Kausalität nicht Stich hält, aber im Glauben des Menschen zu allen Zeiten gewurzelt hat.

Dort, wo den Menschen seine eigene Kenntnis im Stiche läßt, kann er leicht eine Beute des Aber- und Wunderglaubens werden. Dem Dichter bleibt es unbenommen, von diesem Glauben in entsprechendem Maße Gebrauch zu machen, wenn er sich nicht mit dem Charakter und den Anschauungen der handelnden Personen und ihrer Zeit und den Gesetzen der Kunst in Widerspruch setzt. Er hat das Recht und, wenn er wahr sein will, sogar die Pflicht, seine Personen so

denken, reden und handeln zu lassen, wie es ihrem Anschauungskreise und der Welt, welche sie umgiebt, entspricht, mag sich auch jener mit unseren modernen Anschauungen und unserer Einsicht in das Walten der Natur nicht in Einklang bringen lassen. Die „Jungfrau von Orleans“ ist ganz auf dem Wunderglauben, auf dem Glauben an die Existenz und Einwirkung übernatürlicher Kräfte, aufgebaut; ebenso stoßen wir im Wallenstein auf Züge des Aberglaubens.

Welche dunkle Macht im Hintergrunde unseres Dramas lauert und wie sich diese mit der religiösen Anschauung der handelnden Personen verträgt, ist bereits oben gestreift worden. Der Zuhörer kennt sie noch nicht; allein die Andeutung der Fürstin über den „verhängnisvollen Samen“ wirft einen Schatten auf die kommenden Dinge und erfüllt sein Herz mit banger Sorge.

Werden die Brüder der Stimme der Leidenschaft oder der Vernunft folgen? Diese Frage schwebt nach dem Abgange der Mutter auf seinen Lippen. Es hat den Anschein, als ob das erstere geschehen und aus dem dunklen Hintergrunde das Verhängnis auf die feindlichen Brüder sich stürzen und sie unter den Trümmern ihrer Herrschaft begraben wolle. Die Bemühungen der Mutter sind anscheinend erfolglos gewesen. Was die Kindesliebe nicht vermochte, wird das die offene Erklärung des Chors, sein Wunsch nach Frieden, das eigene persönliche Interesse, die Rücksicht auf die Herrschaft, imstande sein? Werden sie, wie Oidipus in dem Streite mit seinem Schwager dem Wunsche des Chors seinen Willen unterordnet, in gleicher Weise ihrer Herrscherpflichten eingedenk dem allgemeinen Friedensbedürfnis ihrer Unterthanen auch ihre Leidenschaft zum Opfer bringen? An diesem Strohhalme hängen alle Hoffnungen. Der Gedanke, daß die Brüder unmittelbar nach dem Tode des Vaters zu den Waffen griffen, müßte auch diese Hoffnung ertöten, wenn sie nicht ein anderer Umstand neu beleben würde. Was vor kurzem niemand für möglich gehalten hätte, das Wunder war geschehen, die Brüder waren, unfeindlich, in friedlicher Absicht

in der väterlichen Halle erschienen. Die Bitten der Mutter konnten einen solchen unerwarteten Umschwung ihrer Gefühle und Gesinnungen nicht allein herbeigeführt haben. An Versöhnungsversuchen wird es gewiß zu Lebzeiten des Vaters nicht gefehlt haben. Woher dieser plötzliche Drang, ohne feindliche Absicht einander gegenüberzutreten? Warum sind sie jetzt bereit, den Bitten der Mutter zu gewähren, was früher den vereinten Kräften von Vater und Mutter nicht gelingen wollte? Aus dieser Thatsache geht hervor, daß, sowie eine unbekannte, unheimliche Macht die Brüder seit frühester Jugend auseinander hielt, eine andere Macht, stärker als Kindesliebe, Eigenliebe und Pflichtgefühl, die Entzweiten wieder zusammenführte und die wilden Herzen bändigte.

Es scheinen sich somit nach den bisherigen Indizien zwei entgegengesetzte Mächte zu bekämpfen, die eine den Haß zu schüren und die andere Liebe und Versöhnung zu stiften. Das sind die beiden Mächte, welche, wie es momentan den äußeren Anschein hat, miteinander im Widerstreite sind, in Wirklichkeit, wie der Ausgang der Handlung zeigt, demselben Ziele zusteuern. Die Kunst unseres Dichters zeigt sich darin, daß das, was in Leisewitz' „Julius von Tarent" und in Klingers „Die Zwillinge" die beiden Brüder noch mehr entzweit, daß der gemeinsame Gegenstand ihrer Liebe den Haß in Liebe auflöst, um sie sodann in den Abgrund des Verderbens, des Todes, zu schleudern.

So wie im Oidipus Tyrannos die Spannung keinen Augenblick nachläßt, weil sich ein erregendes Moment an das andere reiht, indem der Schleier nicht auf einmal von dem Bilde des Königs genommen, sondern eine starke, furchtbare Enthüllung von der anderen abgelöst wird (1. Oidipus der Mörder des Königs, 2. der Mörder seines Vaters und Gatte seiner Mutter), so wird auch in der Braut von Messina durch den scheinbaren Gegensatz und die Lösung dieses Widerspruches das Interesse und die Erregung des Gemütes wach erhalten.

Doch um nicht dem Gange der Handlung vorauszueilen,

warum bekunden die Brüder nicht vor den Augen der Mutter ihre versöhnliche Stimmung, warum werfen sie sich nicht zum Zeichen der Versöhnung einander in die Arme? Weil sie Scham und Stolz zurückhielten, weil keiner im Angesichte der Mutter, ihrer obersten Richterin, den ersten Schritt zur Versöhnung machen und dadurch als schwach und schuldig erscheinen wollte (470). Eine Rechtfertigung nahm aber Isabella nicht an (394), weil sie von der Erfolglosigkeit eines solchen Beginnens überzeugt war (395 f.) und auch nicht als Schiedsrichterin die Gefühle des einen oder des anderen Sohnes verletzen wollte (30, 307—315). Auch mochten ihrem leidenschaftlichen Sinne und ihrem überwallenden Gefühle der Freude (295 f.) viele Worte, eine Auseinandersetzung für und wider nicht zusagen. Sie sah sich bereits an dem lange und vergeblich ersehnten Ziele ihrer Wünsche angelangt und verfällt, als diese nicht augenblicklich, wie sie erwartet hatte, in Erfüllung gingen, in die entgegengesetzte Stimmung, in Verzweiflung. Sie hält alles für verloren und überläßt die Söhne ihrem Schicksale. Der Charakter und das Verhältnis, in dem Mutter und Söhne zu einander standen, machen somit das Verhalten der beiden Prinzen erklärlich. Dadurch war es auch dem Dichter möglich, alle Trümpfe auszuspielen, alle Geschütze gegen die Söhne aufzuführen, bevor sie zur Kapitulation gebracht wurden. Der alte Haß konnte nur durch Anwendung aller Hebel aus den Angeln gehoben werden. Überdies hatte Schiller mit dem Abgange der Mutter erreicht, was er zunächst angestrebt hatte. Die Brüder standen sich, was bisher nie geschehen war, *zum erstenmal allein* gegenüber. War die versöhnliche Stimmung, die sich in ihrem Erscheinen geäußert hat, nicht erheuchelt, dann mußte auch die faktische Aussöhnung von Mann zu Mann, *unmittelbar* erfolgen. Nunmehr konnten sie sich ohne Vermittelung, ohne das Dazwischentreten und Schiedsrichteramt einer dritten Person gegenseitig aussprechen. Das war *notwendig*. Eine Schlichtung des langen Streites und Tilgung des alten Hasses wäre ohne eine solche persön-

liche Verständigung und Austausch der Gedanken kaum möglich gewesen. Und in der That! das Unerwartete wurde zum Ereignis. Die Brüder verständigen sich und söhnen sich miteinander aus. Die Stärke der oben angegebenen Momente war eine solche, daß sich die Brüder ihrer Wirkung nicht entziehen konnten.

Den ernsten Willen zur Versöhnung hatten beide. Aber wo anfangen, wo den Hebel ansetzen? Beim ersten Zusammentreffen der beiden Chöre entbietet der ältere, besonnenere Chor, das Gefolge des Don Manuel, dem jüngeren Chore zuerst seinen Gruß und spricht Worte des Friedens (155 f.). Man sollte nun glauben, daß auch der ältere Bruder gleich seinem Gefolge nichts seiner Würde vergeben würde, wenn er den ersten Schritt zur Versöhnung machte. Warum geschieht das nicht? Warum läßt Schiller den jüngeren Bruder zuerst das Wort ergreifen? Don Cesar sagt es selbst. Er räumt Don Manuel als dem Erstgeborenen den Vorrang ein (467). Don Cesar konnte sich, ohne seinem Stolze etwas zu vergeben, vor dem Rechte des Bruders beugen, das diesem die Natur, der reine Zufall, nicht persönliches Verdienst, gegeben hatte. Anders verhielt sich die Sache bei dem Chore. Da die Mitglieder der beiden Chorhälften verschiedenen Familien und Geschlechtern angehören, mußte Schiller auf einer anderen Basis eine Annäherung ermöglichen. In dem Vorgehen Don Cesars offenbart sich überdies ein eigentümlicher Charakterzug dieses Mannes. Don Cesar ist entsprechend seiner Jugend rasch in Wort und That. Er ist es, der zuerst das versöhnende Wort spricht, der zuerst dem Bruder die Hand entgegenstreckt (499), ihm zuerst ein Unterpfand der Liebe anbietet (509) und ihn schließlich mit ausgestreckten Armen umfängt (523). Dieser leidenschaftliche Eifer, die Wogen des Streites zu glätten, kann jedoch nicht allein als ein Ausfluß seines jugendlichen Feuers und Temperamentes angesehen werden; er hätte ja sonst zu jeder Zeit, auch vor den letzten Bemühungen der Mutter, seine Friedensliebe in dieser Weise bethätigen können, wenn ihn

nicht jetzt zunächst eine andere Kraft zur raschen Versöhnung trieb. Der Bann war mit den Worten Don Cesars gebrochen. Ein Wort giebt das andere. Don Manuel ist weit entfernt, den jüngeren Bruder wegen seines versöhnlichen Entgegenkommens, seines „edlen Beispieles“, der Schwäche zu zeihen (469, 472 f.). Stolz und edel sei sein Thun. Dies habe er nicht nur jetzt, sondern auch damals bewiesen, als er den Verräter bestrafte (480 f.), der sich erboten hatte, ihn (Don Manuel) aus dem Wege zu räumen. Don Cesar wiederum erinnert sich, daß sich sein Bruder im Kampfe gegen ihn keiner unwürdigen Waffe bedient habe (477 f.) Nirgends giebt es ein gehässiges Wort, nirgends einen Vorwurf; beide Männer sind ersichtlich von dem Verlangen beseelt, alles Trennende zu vermeiden, beide wollen ernstlich den Frieden. Eine bisher (dem Zuhörer) noch unbekannte Macht hatte beiden die feindlichen Waffen aus der Hand geschlagen. Don Manuel bezeugt durch eine rücksichtslose Anerkennung der Vorzüge seines Bruders, daß er nicht stolz (486), Don Cesar durch die That, durch sein Entgegenkommen, daß er nicht unversöhnlich ist (484 f.). Der eine erscheint dem anderen in einem neuen, ihm bisher unbekannten Lichte. Der Haß aber, der so lange ihr Leben vergiftet hatte, bedurfte einer Erklärung. Dies geschieht, indem alle Schuld auf die Diener abgewälzt wird. Bezeichnenderweise gebraucht zuerst Don Manuel diese Entschuldigung (487 f.). Als der Ältere fühlt er sich verpflichtet, sein Gewissen zu entlasten und seine Handlungsweise vor dem jüngeren Bruder zu beschönigen. Hastig greift Don Cesar diese Entschuldigung auf und macht sie zu der seinigen (489). Die Mißgunst Fremder, böswillige Verleumdung und Entstellung ihrer Handlungen haben sie miteinander entzweit und die Kluft zwischen ihnen immer mehr erweitert (490 f.). In ihrem Eifer, sich voreinander zu rechtfertigen, übersehen sie ganz, daß nach der Aussage ihrer Mutter die Ursache ihres Zwistes höher, in ihre früheste Kindheit hinaufreiche. Gilt jene Voraussetzung, sind wirklich ihre Diener falsch, so folgt daraus,

daß die frühere Versicherung der Mutter wahr ist (337 f.), daß nicht der Fremde, sondern der nächste Blutsverwandte, der Bruder, der einzig wahre, natürliche Freund ist; alles andere ist falsch und treulos (497 f.). Da ist es wieder der jüngere Bruder, welcher im vollen Glauben an die Versicherungen der Mutter und seines Bruders Don Manuel (498) diesem die Hand entgegenstreckt und damit die Versöhnung der Herzen besiegelt. Mit kluger Berechnung hat Schiller jene Versicherung in den Mund des älteren Bruders gelegt; denn der alte Haß mußte infolge dessen um so mächtiger wieder hervorbrechen, als Don Cesar noch an demselben Tage die Wahrnehmung machen mußte, daß er allem Anscheine nach von seinem Bruder getäuscht und um sein Liebstes betrogen worden sei (1900 f.). Der heiße Wunsch der Mutter war, wie der Verlauf der Handlung beweist, wenn auch in ihrer Abwesenheit, so doch zum großen Teile durch ihr Zuthun in Erfüllung gegangen. Die Brüder, welche sich bisher in unverständlich kindischem Hasse befehdet hatten, hatte die Liebe wieder vereinigt. Der geschlossene Bund wird sofort fester geknüpft. Der eine Knoten ist die Ähnlichkeit mit bekannten, lieben Personen. Die beiden Brüder sind nicht zum erstenmal miteinander zusammengetroffen (39 f.). In ihrem gegenseitigen Hasse mochten sie sich wohl kaum eines Wortes oder eines Blickes gewürdigt haben. Nachdem sich aber die Herzen wieder gefunden hatten, stehen sie Hand in Hand, der eine seinen Blick in das Auge des anderen versenkt, einander gegenüber und lesen jeder in den Zügen des anderen. Da treten vor ihre Seelen die Bilder bekannter Gestalten.

Don Manuel trägt die Züge der Mutter (501 f.), und Don Cesar erinnert den älteren Bruder an eine ihm anscheinend wohl bekannte, liebe Person (503 f.). Wie der ältere Sohn mit Isabella, muß die Person, auf welche die Worte Don Manuels hinweisen, mit Don Cesar aufs innigste verwandt sein, ein Schluß, der sich dem ruhigen Beobachter unwillkürlich aufdrängt. Jene Bemerkung des Dichters ist

daher geeignet, die Aufmerksamkeit des Zuhörers zu erregen und ihm den Weg zu zeigen, welchen die Weiterentwickelung der Handlung nimmt. Um dem Bruder ein Zeichen und Unterpfand seiner Liebe zu geben, verzichtet Don Cesar auf die Pferde arabischer Zucht und den Wagen, welchen Don Manuel aus dem Nachlässe des Vaters für sich in Anspruch genommen hatte (509 f.). Dieser will hinter seinem Bruder nicht zurückbleiben und auf seine Bitte nur dann eingehen, wenn Don Cesar ein anderes Streitobjekt zwischen ihnen, das Schloß am Meere, annimmt (515 f.). Don Cesar denkt jedoch nicht daran, ein so wertvolles Objekt für sich allein zu beanspruchen, das Schloß soll der gemeinsame Wohnsitz der nunmehr in Liebe miteinander vereinigten Brüder sein.

Mit einer Umarmung hat der Akt der Versöhnung seinen Abschluß gefunden (523). Die Ritter folgen dem Beispiele ihrer Herren (524 f.).

Die ganze Scene gliedert sich in zwei Abschnitte, jeder Abschnitt setzt sich wieder aus Teilen zusammen, zwischen denen ein gewisser Parallelismus nicht zu verkennen ist.

I. Abschnitt: 1. Die Brüder finden an sich gewisse geistige Vorzüge; 2. wälzen alle Schuld auf andere ab; 3. geben sich zum Zeichen der Versöhnung die Hände.

II. Abschnitt: 1. Ihre Gesichtszüge verraten Ähnlichkeit mit geliebten Personen; der soeben geschlossene Bund erhält durch verwandte Gefühle eine neue Stütze; 2. der Austausch von Liebesbezeugungen ist ein Unterpfand ihrer wechselseitigen Bruderliebe; 3. gegenseitige Umarmung.

Schiller hat es verstanden, mit wenigen Zügen den Charakter der beiden Brüder zu zeichnen. Beide sind nicht nur von edler Geburt, edel ist auch ihr Sinn; der Unterschied zwischen beiden äußert sich darin, daß der jüngere seinem Alter und wohl auch seinem Naturell entsprechend leidenschaftlich, temperamentvoll, der ältere ruhiger, kühler ist. Der erstere ist aktiv, voll Vertrauen und Hingebung, der letztere mehr passiv und zurückhaltend. Haben schon beide mit ihrem Erscheinen, wie wiederholt bemerkt wurde, das Verlangen

nach einer Schlichtung des Streites bekundet, so muß trotz alledem die, ich möchte sagen, nervöse Hast des jüngeren gegenüber der kühlen Zurückhaltung des älteren auffallen. Alter und Temperament können dieses beiderseitige Verhalten nicht vollkommen erklären, wenn nicht der augenblickliche Gemütszustand der beiden Jünglinge mit in Erwägung gezogen wird. Don Cesar erwartet, wenn wir der Handlung ein wenig vorauseilen, jeden Augenblick eine frohe Botschaft, die ihm die Erfüllung eines heiß ersehnten Wunsches bringen soll, während Don Manuels Herz von Sorgen beschwert ist. Denn er hat seine Braut den Händen ihrer Angehörigen entrissen, sie heimlich aus den friedlichen Mauern des Klosters nach Messina entführt und allein, voll banger Furcht in eines Gartens abgeschiedener Stille zurückgelassen (787 f., 793 f.). Diese Stimmung läßt nichts Gutes ahnen, sie verrät dem Zuhörer, daß ein neues Gewitter im Anzuge ist und leicht ein Blitz aus scheinbar heiterem Himmel die Früchte dieser Versöhnung zerstören kann. Es muß ihn außerdem befremden, daß sich diese Aussöhnung so schnell vollzogen hat, obwohl der Haß seit frühester Jugend ihre Herzen einander entfremdet hatte. Woher diese plötzliche Wandlung, dieser unerwartete Wechsel ihrer Gefühle? Konnte eine Liebe, die sich bisher nie gezeigt, auf einmal plötzlich erwachen und ohne äußerlich sichtbarem Grund in so hellen Flammen aufschlagen?

Was ist das Unbekannte, das sie einander in die Arme trieb und allen Haß, alle Feindschaft plötzlich vergessen ließ? Wird diesem unbekannten Etwas die plötzlich vollzogene Versöhnung auch standhalten? Kann nicht bei der ersten besten Gelegenheit die Stimmung wieder umschlagen und der alte, unterdrückte Haß mit verdoppelter Heftigkeit, alles mit sich reißend und vernichtend, wieder hervorbrechen? Diese Gedanken müssen den Zuhörer beschäftigen und das Gefühl der Mitfreude an der Versöhnung trüben. Die Freude an dem Augenblicke der Gegenwart überschattet die Sorge um die Zukunft.

Wie in Oidipus Tyrannos die Charakterfestigkeit des Königs auf die Probe gestellt wird (und er besteht die Probe auf das glänzendste), so wird in unserem Drama der soeben geschlossene Bund nach dem Grade seiner Stärke geprüft. Denn da das Ziel, das sich Schiller gesetzt, scheinbar erreicht, die Aussöhnung erfolgt und mit ihr dem Fürstenhause und dem Lande der Friede wiedergegeben ist, nimmt das Thema eine andere Form an. Wird diese Versöhnung auch von Dauer sein? Wird sie die Probe bestehen und nicht bei der ersten Belastung in die Brüche gehen? Um diese Frage und ihre Beantwortung dreht sich die Weiterentwickelung der Handlung. Denn nur eine dauernde Versöhnung konnte dem Lande den ersehnten Frieden bringen.

In ähnlicher Weise wird von Sophokles gegen den Schluß des ersten Epeisodions im Oidipus Tyrannos durch die zweiten Enthüllungen des Teiresias das Ziel der Handlung weiter hinausgerückt (vgl. meine Abh. I, 14 f.).

## III.

Daß die Handlung mit der Versöhnungsscene noch nicht abgeschlossen ist, kann nicht nur aus dem bisherigen Verhältnisse der beiden Brüder zu einander und der Art und Weise entnommen werden, in der sich die Versöhnung vollzogen hat; die dunklen Andeutungen Don Manuels (503), der Wunsch der Mutter, alles, was ihrem Herzen nahe steht, noch heute um sich versammelt zu sehen (113 f.), verbunden mit dem ihrem Diener erteilten Auftrage (116 f.), ihr Verlangen, das schmerzlich süße, heilige Geheimnis, das die Fürstin mit ihrem Diener teilte, ans Tageslicht zu ziehen (106), geben uns auch den Fingerzeig, in welcher Richtung sich die Handlung zu entwickeln hat.

Mit dem Frieden, der in der Stadt eingekehrt ist, soll auch die lang vermißte Ruhe, das Glück, ungeteilt und ungetrübt, in der Brust der Mutter, in den verödeten Hallen

des Fürstenhauses seinen Einzug halten. Die Rückkehr der Tochter, welche die Fürstin, der Not gehorchend, nicht dem Triebe ihres Herzens, in dem Kloster verborgen hatte, soll das Glück der Mutter voll machen, der treue Diener das dem Kloster anvertraute Pfand der Mutter zurückbringen. Der alte Diego erscheint jedoch noch nicht, dagegen tritt ein Bote Don Cesars auf, um seinen Herrn mit einer frohen Nachricht zu beglücken. Sein Auftreten erinnert in manchen Zügen an das Erscheinen Kreons und des korinthischen Boten im Oidipus Tyrannos. Aus dem Zwiegespräch zwischen Diener und Herrn geht hervor, daß er auf Kundschaft ausgeschickt worden war, um eine Person weiblichen Geschlechts auszuspähen. Sie ist gefunden worden und weilt in nächster Nähe, in Messina selbst (545 f.). Wer diese Person ist, darüber giebt diese Scene keine Aufklärung, obgleich die in den Mund des Boten gelegten Worte (Vers 543—544) an die Worte der Fürstin (Vers 113—115) anklingen und dem Zuhörer wie mit einem Blitzstrahle das Dunkel der Zukunft erhellen. Auch konnte es nicht in der Absicht des Dichters gelegen sein, das Geheimnis, das die Gestalt umgab, auf einmal zu lüften. So wie sich im Oidipus Tyrannos die wahre, historische Gestalt des Königs succesiv vor den Augen der Zuhörer und der handelnden Personen enthüllt, so entwickelt sich auch hier die Handlung in einer solchen Folge, daß eine Person nach der anderen über den wahren Sachverhalt aufgeklärt wird.

Obwohl uns jener Auftritt (I, 6) keine nähere Angabe über die Person liefert, so sprechen doch die Mitteilungen des Boten, die Aufregung, die sich in den Äußerungen Don Cesars spiegelt (547, 553), die flammende Röte, welche plötzlich seine Wangen überzieht, das blitzende Auge (549, 550) und die Eile, mit der er den kaum gefundenen Bruder wieder verläßt, eine deutliche Sprache, sie sagen, daß die Gefundene ihm nicht gleichgültig ist und sein ganzes Fühlen und Denken beherrscht. Es ist das dieselbe Person, welche ihn in die Arme des Bruders geführt hat, um ihn ebenso schnell

wieder aus denselben zu reißen (553 f., 564 f.). Bald wäre er in seinem ungestümen Drange, die Gefundene an Ort und Stelle aufzusuchen, davongestürmt, ohne sich entschuldigt und sein sonderbares Betragen gerechtfertigt zu haben. Er thut dies, indem er Don Manuel nochmals seine Liebe beteuert und sich bereit erklärt, vor ihm, wenn er es wünscht, auch die letzte dunkle Falte zu enthüllen (557 f., 570, 572 f.). Die rückhaltslose Hingebung des jüngeren Bruders verbietet der vornehmen, zarten Gesinnung des älteren, ein solches Anerbieten anzunehmen und Don Cesar auch nur einen Augenblick von dem dringenden Werke (555) zurückzuhalten, das ihn ruft (571). Von welchem Gefühle sein Bruder getrieben wird, kann auch Don Manuel nicht wissen, da ihm die Mitteilung des Boten entgangen ist (543). In seiner Brust herrscht die Liebe. Daher gelten seine Worte: „Der Liebe gehört von heute an das ganze Leben" (569) nicht nur von der Bruder-, sondern auch von der Geschlechtsliebe, welche auch den leidenschaftlichen, unversöhnlichen Sinn des jüngeren Bruders gebeugt und sich unterworfen hat. So lange übrigens Don Manuel sein süßes Geheimnis in der Brust barg und auch zu verbergen für gut hielt, durfte er auch von dem Bruder keine ähnliche Enthüllung verlangen (571). Schiller macht es uns somit aus mehr als einem Grunde begreiflich, weshalb in jenem Auftritte positive Andeutungen über die in Frage kommende Person fehlen. Auf diese Weise erreicht er, was er bezweckte, daß nicht durch eine unzeitige Bemerkung z. B. über das Versteck der Gesuchten und nunmehr Gefundenen Don Manuels Aufmerksamkeit erregt und dadurch vor der Zeit Enthüllungen angebahnt wurden, die dem Plane des Dichters zuwiderlaufen mußten.

Wie es aber dem Diener Don Cesars möglich war, Beatrice — wir wollen der Entwickelung vorgreifen — ausfindig zu machen, die er nach der Darstellung des Dichters (1115 f., 1526 f.) offenbar selbst nicht gesehen und daher nur nach der Beschreibung seines Herrn erkennen konnte, die nach der Leichenfeier des alten Fürsten sofort wieder in

die abgeschlossenen Räume des Klosters zurückgekehrt war, um von hier unbemerkt durch Don Manuel nach Messina entführt zu werden, wie es diesem trotz allem möglich war, Beatrice unmittelbar nach der Ankunft daselbst, in ihrem sicheren Versteck zu entdecken, darüber giebt uns der Dichter keine vollkommen befriedigende Erklärung. Es ist das eine von den Annahmen, von denen auch Sophokles' Oidipus Tyrannos nicht frei geblieben ist. Oidipus weiß nichts Näheres über die Todesart seines Vorgängers, obwohl er kurze Zeit nach der Tötung des Laios seinen Thron in Besitz genommen und viele Jahre an der Seite der Jokaste gelebt hat; und Teiresias, dem nichts im Himmel und auf Erden verborgen bleibt, vor dessen Seherauge die Vergangenheit und die Zukunft wie die Gegenwart ausgebreitet liegen, weiß nicht, weshalb er zu dem Könige gerufen wurde (vgl. meine Abh. I, 12 f.). Es sind das Annahmen, zu denen Sophokles durch den Stoff und Plan seines Werkes gedrängt war. In einer ähnlichen Zwangslage befand sich Schiller.

Hätte dieser die Entdeckung der Beatrice vor die Versöhnung der Brüder gesetzt, so wären zwei Fälle möglich gewesen. Entweder wurde Beatrice von Don Cesar entführt; dann hätte leicht die Erkennung, ἀναγνώρισις, erfolgen können, noch bevor es zu einem Konflikte und einer Katastrophe gekommen wäre. Oder es stießen, wie in Leisewitz' „Julius von Tarent" die feindlichen Brüder während der Entführung aufeinander und suchten den Raub einander streitig zu machen. Dann war wieder die Katastrophe unvermeidlich, bevor eine, wenn auch partielle Aufklärung erfolgte. Aber weder die eine noch die andere Lösung versprach Schiller jene Reihe von dramatischen Effekten, welche wie im Oidipus Tyrannos aus einer successiven ἀναγνώρισις hervorging. Daher griff unser Dichter zu der obigen Annahme, um sich die daraus fließenden Vorteile nicht entgehen zu lassen. Womit sucht Schiller diese Annahme zu motivieren? Schiller weist zu diesem Zwecke dem Zufalle eine ähnliche Rolle zu, die dieser im Leben des Oidipus gespielt hat (vgl. meine Abh. II, 1 f.).

Umsonst hatte Don Cesar überall in und um Messina (vgl. 548 mit 1132 f.) ein Netz von Spähern ausgebreitet. Ein Zufall ist es daher, wenn Beatrice zu derselben Zeit, in der die Zusammenkunft der Brüder stattfand, wenige Stunden nach ihrer Ankunft in Messina von einem Späher nach dem Betreten der Kirche erkannt wurde, obwohl sie seit mehreren Monaten von den Leuten Don Cesars eifrig gesucht worden war (1068 f., 1138 f.). Wenn wir auch nicht recht einsehen, warum Beatrice nicht früher von den wachsamen Spähern entdeckt worden ist, — wir müßten denn darin eine Erklärung finden, daß Beatrice seit dem ersten Zusammentreffen mit Don Manuel die Gewohnheit hatte, sich in den verborgensten Winkel des Gartens zurückzuziehen (1612), — so läßt sich doch das Bestreben des Dichters, die Entdeckung in Messina nach Möglichkeit zu motivieren, nicht verkennen. Die Gewohnheit und der innere Seelenzustand haben Beatrice aus des Gartens sichern Mauern in die nahe Kirche getrieben und dort verraten.

Überhaupt ist der Zufall für Beatrice verhängnisvoll geworden. Zufällig trifft sie in der Kirche mit Don Cesar zusammen (1083 f., 1116 f., 1487 f.), und ein Zufall wollte es auch, daß sie von dem älteren Bruder in dem Klostergarten aufgefunden wurde (690 f.). Schiller scheint mit Absicht das zufällige Zusammentreffen an einem geweihten Orte gewählt zu haben, als sollte sich in ihm das Wirken einer übernatürlichen Macht zeigen und in dem Zusammenbruche des Fürstenhauses ein göttliches Strafgericht offenbaren.

Wie im Leben der Beatrice, so herrscht auch in dem Leben des thebanischen Königs der Zufall und bringt bald Leid, bald Freude. Zufällig entschlüpft einem Zechgenossen des jungen Königssohnes die verhängnisvolle Andeutung über die Abstammung des Oidipus, zufällig stößt dieser am Dreiwege auf Laios, zufällig wütete bei seiner Ankunft in Theben die rätselsprechende Sphinx, zufällig erscheint der korinthische Bote mit der Nachricht von dem Tode des Polybos, als

sein Geschick die letzte notwendige Wendung nahm und ihn von der Höhe in die Tiefe hinabstürzte. Hier wie dort greift der Zufall in das Leben der Hauptpersonen ein und giebt seinem Ablauf eine bestimmte Richtung.

Wir kehren nach dieser kurzen Abschweifung wieder zu Don Cesar und Don Manuel zurück. Don Cesar hatte, wie wir sahen, große Eile. Das Werk, das ihn rief, duldete keinen Aufschub. Er fand in seinem ungestümen Drange kaum soviel Zeit, um sich von dem Bruder verabschieden und sein scheinbar rätselhaftes Thun entschuldigen zu können. Um so seltsamer muß es daher erscheinen, daß er sich, im Begriffe sich zu entfernen, plötzlich an sein Gefolge wendet, vor ihm feierlich das Ende des Streites verkündet und jeden für seinen Todfeind erklärt, der es wagen sollte, den erloschenen Funken des Streites zu neuen Flammen aufzublasen und durch gehässige Worte sein Ohr zu gewinnen (574—591).

Wozu das? müssen wir fragen. War der Chor nicht selbst dem Beispiele seiner Herren gefolgt (529 f.)? Der Grund jener Äußerungen Don Cesars liegt nicht so sehr in der momentanen Situation, obwohl dieser den leidenschaftlichen Charakter seines jüngeren Chors kennen und daher einen plötzlichen Ausbruch ihres Hasses befürchten mochte; er muß vielmehr anderswo gesucht werden. Don Cesar hatte, wenn wir zu diesem Behufe der Handlung wieder etwas vorauseilen, Beatrice überrumpelt, sie zu seiner Gattin erklärt und von seinem Gefolge den Eingang zu dem Garten besetzen lassen (1109 f.). Da erscheint das Gefolge des älteren Bruders mit den Hochzeitsgaben seines Herrn (1707 f.). Der alte Streit droht aufs neue zu entflammen, als das rechtzeitige Auftreten und Eingreifen Don Manuels den jüngeren Chor bestimmt, den Platz zu räumen (1748 f.). Diese Scene enthält den Schlüssel zu jenen sonderbaren Äußerungen des jüngeren Bruders. Der Dichter glaubte die ausdrückliche Friedensversicherung Don Manuels (1751 f.) und seine Erklärung, daß beide ein Haupt und ein Gemüt, sein Befehl

auch der seines Bruders sei (1774 f.), durch jene feierliche Beteuerung und Drohung Don Cesars bekräftigen zu müssen. Mit Absicht legt daher auch Schiller Don Manuel denselben Gedanken mit fast den gleichen Worten (1755 f.) in den Mund, welche einige Stunden vorher sein jüngerer Bruder ausgesprochen hatte (579 f.). Diesen Argumenten konnte sich auch dessen Gefolge nicht verschließen und zog sich daher, um nicht eine Schuld auf sich zu laden, zurück (1778 f.). Vergleicht man demnach den Schluß des sechsten Auftrittes im ersten Aufzuge (I, 6) mit dem zweiten Auftritte des dritten Aufzuges (III, 2), so drängt sich uns unwillkürlich der Gedanke auf, daß jene Worte Don Cesars nicht nur mit Bezug auf die soeben besprochene Scene des dritten Aufzuges, sondern auch nach ihr gedichtet worden sind.

Don Cesar verläßt nach der eindringlichen Aufforderung an sein Gefolge, von weiteren Feindseligkeiten abzulassen, den Palast und begiebt sich eilends an den Ort, wo die Gesuchte gefunden worden war. Die Macht, welche die Herzen der Brüder zusammen geführt und versöhnt hatte, tritt immer deutlicher in den Vordergrund. Der aufmerksame Zuhörer kann, nach den Mitteilungen des Boten und ihrer Wirkung auf Don Cesar zu urteilen, keinen Augenblick im Zweifel sein, daß die Liebe das Herz des jungen Fürsten ergriffen und die Flamme des Bruderhasses unterdrückt hat. Wir werden daher in dieser Scene nicht nur auf das Eingreifen und Auftreten einer neuen Person vorbereitet, sondern auch mit dem Motive bekannt gemacht, welches die auffallende Friedensliebe des bisher unversöhnlichen Don Cesar erklärt. Dagegen ist das Thun des älteren Bruders noch in ein rätselhaftes Dunkel gehüllt. Was bewegt diesen, das Schwert in die Scheide zu stecken und die Hand des jüngeren Bruders mit nicht geringerer Wärme zu ergreifen? Einen Anhaltspunkt bietet wohl nach Vers 503 f. die Ähnlichkeit, welche Don Manuel auf einmal in dem Antlitze seines Bruders mit einer ihm bekannten Person entdeckt. Wer ist diese Person? In welchem Verhältnisse steht sie zu Don Manuel, wenn sie imstande war, in seiner Er-

innerung eine so mächtige Wirkung hervorzurufen? Die Antwort auf diese Frage giebt die folgende Scene.

Don Manuel war mit seinem Gefolge zurückgeblieben, indes sein Bruder, von den Flügeln der Liebe getragen, dem Diener folgte, welcher ihm die frohe Botschaft gebracht hatte. Don Manuel, sollte man glauben, konnte jetzt nichts Besseres thun, als eingedenk seiner Sohnespflichten in den Palast zu eilen und die verzweifelnde Mutter mit der Freudennachricht von der stattgefundenen Versöhmung zu überraschen. Man erwartet dies um so mehr, als auch Don Cesar, bevor er seinen Bruder verließ, Vers 554 f. eine Bemerkung gemacht hatte, die sich in diesem Sinne deuten ließ. Don Manuel thut es nicht. Was hemmt seinen Schritt? Dieselbe Macht, welche Don Cesars Fuß soeben beflügelt hatte. Zwischen Don Manuel und seinem Gefolge entwickelt sich ein Zwiegespräch. Wir erfahren mit dem Chore, daß auch Don Manuel sein Geheimnis hat, das er bisher vor der Welt sorgsam verborgen hatte. Einige Monate vor dem Tode des alten Fürsten war Don Manuel während einer Jagd auf eine weiße Hindin gestoßen. In der eifrigen Verfolgung des Wildes hatte er sich von seinem Gefolge getrennt und war bis in den Garten eines Klosters gedrungen, das abseits von dem Weltverkehre im Waldgebirge gelegen war (680 f.). Die Hindin hatte sich vor die Füße einer Nonne geflüchtet. Es war dies Beatrice, die ohne ihre Familie und ihr Vaterland zu kennen (745 f.), seit frühester Jugend in dem Kloster eine Freistatt gefunden hatte (739 f.). Wie ein Blitz entzündete die Liebe ihre Herzen und führte sie seit jener Stunde alle Tage in den stillen Mauern des Klosters zusammen (722 f.). Dieses heimliche Liebesglück sollte jedoch nicht von langer Dauer sein. Ein alter Diener, der ab und zu das einsame Kloster betrat, um die Verbindung zwischen der Tochter und der unbekannten Mutter herzustellen, hatte gestern — so erzählt Don Manuel — die Nachricht gebracht, daß sich mit der nächsten Morgensonne ihr Geschick entscheiden und sie den Ihrigen zurückgegeben werden solle (777 f.).

Um allen Eventualitäten mit Erfolg zu begegnen, hatte Don Manuel mit raschem Entschlusse seine Geliebte heimlich entführt und sie an einen verborgenen Ort Messinas gebracht. Noch an diesem Tage sollte Beatrice in feierlichem Zuge als die Braut des Fürsten in den Palast geführt werden (793 f.). Das ist in Kürze der Inhalt der Mitteilung, mit der Don Manuel seine Ritter überraschte. Den Zuhörer mußte eine Menge von Einzelheiten an das Zwiegespräch der Fürstin und ihres Dieners Diego erinnern, so das Kloster (117 f., 698, 721, 739 f.), eine Freistätte für das dort aufgewachsene und erzogene Mädchen, dessen Unbekanntschaft mit ihrem Geschlechte und Vaterlande (105 f., 746), der alte Diener (105 f., 753 f.) und sein wiederholter Besuch, um die Verbindung der Mutter mit ihrer Tochter aufrecht zu erhalten. Nimmt man noch hinzu, daß die Andeutungen des alten Dieners von einer drohenden Wendung ihres Geschickes (765 f.), seine Äußerung, daß Beatrice am nächsten Tage den Ihrigen zurückgegeben werde (780 f.), mit den Äußerungen Diegos und der Fürstin übereinstimmen, so kann sich der Zuhörer nicht des Gedankens entschlagen, daß die von Isabella als Pfand dem Kloster anvertraute Tochter und die Geliebte ihres Sohnes Don Manuel ein und dieselbe Person ist, daß Beatrice die Schwester ihres Geliebten ist.

Vergleicht der Zuhörer weiter die Nachricht des Boten, daß sich die von Don Cesar Gesuchte in Messina verborgen halte (548), mit der Erzählung des Don Manuel, daß er seine Braut in einem verborgenen Garten der Stadt zurückgelassen habe, dessen Verwunderung über die auffallende Ähnlichkeit, die er in den Gesichtszügen seines jüngeren Bruders mit einer ihm bekannten Person entdeckt hatte (503 f.), so muß in ihm der Gedanke rege werden, daß allem Anscheine nach beide Brüder dieselbe Person, ihre eigene Schwester, lieben.

Mit diesen Gedanken sieht er spannungsvoll den kommenden Dingen entgegen. Wird sich seine Vermutung bewahrheiten und welche Entwickelung wird die Handlung für

diesen Fall nehmen? Denn über manchen Punkt herrscht noch Unklarheit. Was bewog die Fürstin, unter dem Drucke eines fremden Willens, ihres eigenen Gemahls, die Tochter in geheimnisvoller Weise als Pfand dem Kloster zu übergeben? Und wie kam es, daß Don Cesar, falls sich die Vermutung des Zuhörers bestätigt, mit seiner Schwester zusammentraf und in leidenschaftlicher Liebe zu ihr entbrannte? Über diese Dinge soll das Folgende Aufklärung geben.

Der Zuhörer befindet sich nach den Mitteilungen Don Manuels in einer ähnlichen Gemütsverfassung, in die wir durch die Erzählung der Jokaste und des Oidipus am Schlusse des zweiten Epeisodions versetzt werden. Immer mehr entwirrt sich vor unseren Augen der Knoten, immer deutlicher zeigt sich uns die Gewitterwolke, welche das Seherauge des Teiresias schon längst über dem Haupte des Königs gesehen hatte. Der Charakter des Oidipus und sein Urteilsspruch über den Königsmörder machen die Katastrophe fast unvermeidlich. Mit wachsendem Angstgefühl verfolgt der Zuhörer die Weiterentwickelung. Wie wird der edle König den plötzlichen Zusammensturz ertragen? Wird er nicht unter den Trümmern seines Glückes zu Grunde gehen? In der Braut von Messina werden am Schlusse des ersten Aufzuges auch allmählich die Fäden und Kräfte sichtbar, welche zusammenwirken, der Zusammenhang zwischen den einzelnen Personen tritt immer deutlicher hervor. Scheinbar ist der Friede geschlossen, der Lieblingswunsch der Fürstin und das Verlangen der Bürger erfüllt. Ist aber damit der alte Haß der Brüder erloschen, schlummert er nicht vielleicht, um bei der ersten besten Gelegenheit mit verdoppelter Kraft wieder hervorzubrechen und seine Opfer zu verzehren? Der plötzliche, unerwartete Umschwung in dem gegenseitigen Verhalten der Brüder erregt Bedenken und mahnt den Zuhörer, sich nicht allzu sanguinischen Hoffnungen hinzugeben. Der Himmel ist nicht wolkenfrei. Beide Brüder lieben anscheinend ein und dieselbe Person, ihre eigene Schwester. Bestätigt sich diese

Kombination, ist dann nicht die Gefahr vorhanden, daß der unter der Asche schlummernde Funke des alten Hasses angefacht von der Eifersucht emporschlägt und das Haus in einen Trümmerhaufen verwandelt?

Der Unterschied zwischen Oidipus Tyrannos und der Braut von Messina besteht vor allem darin, daß dort eine Katastrophe kaum zu vermeiden ist, während sie hier, wenn ein günstiger Zufall es will, vermieden werden kann, daß dort wohl das Glück des Oidipus verloren ist, in dem Unglücke aber die Charakterstärke und Seelengröße des Königs die Feuerprobe bestehen sollen, während hier der Friede durch die Situation wohl gefährdet erscheint, unter günstigen Umständen jedoch noch gerettet werden kann, daß dort vor dem Einbruche der Katastrophe Mitleid und angstvolle Spannung nebeneinander gehen, hier Hoffnung und Furcht noch einander die Wage halten.

Bevor wir die Handlung weiter verfolgen, sind noch einige Fragen zu beantworten, zu denen wir durch den siebenten Auftritt des ersten Aufzuges angeregt werden. Warum eilt, müssen wir zuerst fragen, Don Manuel nach der Aussöhnung mit seinem Bruder nicht sofort in die Arme seiner verlassenen, harrenden Braut zurück, warum überläßt er sie allein der Angst und Sorge (793 f., 988, 1016 f., 1067 f.)? Die Antwort ist mit der Mitteilung des Don Manuel gegeben. Seine Braut sollte nicht als heimatlose, nicht als flüchtige, sondern als Fürstin die Burg seiner Väter betreten (806 f.). Zur Ausführung dieses Vorhabens bedurfte er der Mitwirkung seiner Begleiter (814 f.). Zwei Ritter sollen den Fürsten in den Bazar begleiten, die andern im Glanze des Ritterstaates jeden Augenblick seines Winkes gewärtig sein (814 f.). Insofern Don Manuel die Vorbereitungen zum festlichen Empfange seiner Braut trifft, ist er, wenn auch räumlich von ihr getrennt, doch im Geiste mit ihr beschäftigt (812 f.). Ein festlicher Empfang wäre jedoch ohne eine vorangegangene Verständigung der Fürstin-Mutter unmöglich gewesen. Don Manuel war daher ge-

nötigt, neben dem Chore auch Isabella in sein Geheimnis und in seinen Plan einzuweihen. Dies konnte er augenblicklich infolge der Abwesenheit der Fürstin nicht thun. Auch wollte er nicht allein und ohne Begleitung des versöhnten Bruders (554) vor der Mutter erscheinen und sie mit dieser frohen Botschaft überraschen. Durch dieses psychologisch wohl begründete Zurückbleiben des Don Manuel wurde ein Zusammentreffen der Brüder an dem genannten Orte verhindert, das vielleicht zu einer blutigen Erneuerung der Feindseligkeiten geführt hätte, noch bevor es zu einer teilweisen ἀναγνώρισις (Erkennung) gekommen wäre.

Den Anstoß zu den Mitteilungen Don Manuels giebt sein Gefolge. Ihm war die Wortkargheit seines Herrn gegenüber dem offenen, rückhaltlosen Entgegenkommen seines Bruders aufgefallen. Er müßte, sagt er, seinen Herrn der Kälte und Unfreundlichkeit zeihen, wenn sich nicht in seinem Antlitze die Freude widerspiegeln würde. Einem Träumenden gleich stehe Don Manuel da, versunken in sich selbst, als ob sein Geist in der Ferne weilte (592 f.). Damit hatte der Chor den Gemütszustand seines Herrn im allgemeinen richtig gezeichnet. Man würde aber fehlgehen, wollte man den Vorwurf der Wortkargheit auf das ganze Zwiegespräch der beiden Brüder beziehen. Im allgemeinen ist in der eigentlichen Versöhnungsscene Rede und Gegenrede auf beide Brüder gleich verteilt (466—523). Der Vorwurf des Chors ist in erster Linie gegen die kurzen Bemerkungen Don Manuels gerichtet, welche im sechsten Auftritte dem Scheiden seines Bruders vorausgegangen sind (556, 563, 568 f., 571). Der Dichter hatte mit ihm einen passenden Übergang zu den Enthüllungen Don Manuels gefunden. Denn sie boten diesem eine Handhabe, nicht nur sein Verhalten zu rechtfertigen, sondern auch seine Ritter in die Gedanken und Pläne einzuweihen, mit denen er nach Messina in seinen Palast zurückgekehrt war. Das erstere geschieht mit der Erklärung, daß er ohne jede feindliche Gesinnung, mit frohem Herzen und den friedlichsten Absichten die Halle seiner Väter betreten

habe. Den Bruder jedoch habe „ein überraschend neu Gefühl“ (die ihm bisher unbekannte Bruderliebe) ergriffen und sich daher in überströmenden Worten geäußert (605 f.).

Gerade diese Worte Don Manuels bezeugen deutlich, daß ihm der Inhalt der Freudenbotschaft, welche sein Bruder erhalten hatte, entgangen und infolge dessen nicht der Gedanke gekommen war, daß seinem ungewohnten Thun und Lassen die gleichen Motive zu Grunde lagen (1417 f.), welche ihn in die Arme Don Cesars getrieben hatten.

Die Handlungsweise Don Manuels ist, soweit aus seiner eigenen Erzählung hervorgeht, nicht ganz einwandfrei. Der Dichter legt die Bedenken in den Mund des Chors und sucht sie durch Don Manuel selbst zu entkräften. Der erste Einwand ist: warum hat sich Don Manuel bisher seiner Braut nicht zu erkennen gegeben? Der zweite: warum hat er sein Liebesglück bis auf den gegenwärtigen Augenblick vor der Welt verborgen? Und der dritte: warum hat er über seine Braut keine Erkundigungen eingezogen? Schiller konnte Don Manuel nicht anders handeln lassen, wollte er nicht, daß vor der Zeit sein Liebesglück in nichts zerfließe und sich ihm hinter dem Schleier das Bild der Schwester zeige. Der Aufbau des Dramas zog dem Dichter diese Schranke. Womit läßt sich aber das geheimnisvolle Vorgehen des Don Manuel erklären? Don Manuel wollte seiner Braut eine angenehme Überraschung bereiten, sie sollte, umgeben von einem glänzenden Gefolge und mit königlichem Schmucke angethan, als Fürstin den väterlichen Palast betreten. Auch mochte Don Manuel in dem geheimnisvollen Zauber seines Liebesglückes einen besonderen Reiz gefunden haben (622 f., 812 f.). Scheuten sich doch nicht, wie uns Sage und Mythologie lehren, Götter und Fürsten von ihrem Throne zu armen Staubgeborenen herabzusteigen und mit ihnen in Liebe zu verkehren. Warum hätte nicht ein Fürst von Messina das Gleiche thun können? Ebenso finden wir es begreiflich, wenn Don Manuel sein Glück eifersüchtig vor den neugierigen Blicken Fremder schützt und sein süßes Geheimnis

so lange hütet, als es möglich ist (645 f.). Auch verließ ihn nicht die Sorge, daß die Enthüllung seines Geheimnisses auch seinem Glücke ein jähes Ende bereiten könnte, eine dunkle Ahnung, die sich nur zu bald erfüllen sollte (650 f.). Diese Furcht hielt ihn auch zurück, das Dunkel, welches über die Abstammung seiner Braut ausgebreitet war, aufzuhellen; freilich fällt es uns schwer zu glauben, daß die Beseitigung dieses Hindernisses dem Herrn von Messina besondere Schwierigkeiten bereitet hätte.

Alles, was Don Manuel wußte, hatte er aus dem Munde der Beatrice erfahren. Daß sie von edlem Stamme sei, dem Kloster als heiliges Pfand von ihrer Mutter anvertraut, das man einst zurückfordern werde, daß ein alter Diener von Zeit zu Zeit im Kloster erschienen sei, um die Verbindung zwischen Kind und Mutter herzustellen, das war der Inhalt ihrer Mitteilungen (739 f.).

Beatrice scheint dem Geliebten das, was sie von dem Alten gehört hatte, freiwillig, aus eigenem Antriebe mitgeteilt zu haben. Denn hätte er sie darum gefragt, so wäre es unverständlich gewesen, wenn er seine Nachforschungen nicht fortgesetzt und ein Zusammentreffen mit dem Diener nicht gesucht hätte. Das durfte er aber nicht, sonst wäre ja alles offenbar geworden. Deshalb wird derselbe Grund vorgeschützt, der Don Manuel zum Schweigen gegenüber seinem Gefolge bestimmt hatte, die Furcht vor einem plötzlichen Umschwunge seines Glückes (769 f.). Man sollte meinen, Don Manuel, der Herrscher von Messina, konnte jeder Familie als Eidam willkommen sein. Hoffte er, mit seinen Enthüllungen Beatrice aufs freudigste zu überraschen (617 f.), so durfte er auch annehmen, daß sich ihre Eltern seiner Bitte um die Hand der Tochter nicht entgegenstellen werden. Denn einem edleren Stamme konnte Beatrice nicht entsprossen sein, als der war, dem Don Manuel angehörte (1441 f.).

Trotz allem, trotz seiner hohen Stellung und seinem Charakter schreckt Don Manuel aus Furcht, sein Glück zu ver-

lieren, vor Nachforschungen zurück. Nicht genug daran! Er entführt an dem Tage, an dem ohne sein Zuthun jenes Geheimnis gelüftet werden sollte, seine Braut aus den heiligen Hallen des Klosters, statt ruhig die Enthüllungen abzuwarten.

Wäre Don Manuel ein armer, unbedeutender Ritter gewesen, als der er auch (offenbar infolge seines Schweigens) von Beatrice angesehen wurde, so ließen sich seine Furcht und die Entführung seiner Braut zur Genüge erklären. Wir finden es begreiflich, wenn sich Beatrice aus Besorgnis, durch die bevorstehenden Enthüllungen von dem Geliebten getrennt zu werden, dem unbekannten, armen Ritter ganz hingiebt und von ihm entführen läßt (1046 f., 1801 f., 1815 f.); dagegen ist das Vorgehen Don Manuels nicht recht verständlich, und dies um so weniger, als er mit seinen Enthüllungen die Braut zu überraschen hofft. Denn was die Braut erfreut, konnte doch die Eltern der Braut nicht verstimmen. Selbst zugegeben, daß Braut und Bräutigam zwei feindlichen Familien angehörten, so genügte das Machtwort des Herrschers, dieser Fehde ein Ende zu machen. Da Don Manuel überdies das Herz der Beatrice besaß, was hatte er vor einer Enthüllung zu fürchten? Schiller hat sich auf diese Weise, um ein vorzeitiges Erkennen der beiden zu vermeiden, in einen offenen Widerspruch verwickelt. Um gleichwohl das Vorgehen Don Manuels irgendwie zu motivieren, greift er zu einer der religiösen Denkweise des Fürsten fremden Anschauung, zu der Herodotischen Anschauung von dem Neide der Götter. Don Manuel hält sein Glück für so groß, daß er, des Dämons Neid (658) befürchtend, jeden Augenblick für dasselbe zittert. Er glaubt daher, um sich seines Glückes zu versichern, eine vollendete Thatsache schaffen zu müssen und — entführt die Jungfrau. Dieses weder aus der Lage noch aus der Stellung und dem Charakter des Don Manuel geschöpfte Motiv ist ein äußerer Notbehelf, ohne den jene That keine Erklärung gefunden hätte. Die Entführung der Beatrice ist ein Wendepunkt in ihrem Leben, in dem Leben des Don Manuel, überhaupt aller Mitglieder des Fürsten=

hauses. Mit dieser That war der Stein ins Rollen gekommen, der in seinem Laufe alles mit sich fortriß und den Stamm des Geschlechtes in seinen Wurzeln vernichtete. Die That an sich war nicht so schlecht, daß sie nicht hätte wieder gut gemacht werden können. Allein die Verwickelungen, die sie schuf, machten sie zum Ausgangspunkte aller Übel. Was in der Braut von Messina die Entführung der Beatrice ist, ist im Oidipus Tyrannos die Tötung des Laios. Der Vatermord zieht dadurch, daß Oidipus mit dem verwaisten Throne auch die Hand der Königin erhält, die Blutschande nach sich. Die Verbindung zwischen den beiden Gliedern der Kette, zwischen der Tötung des Laios und der Heirat des Sohnes, zwischen der Entführung der Beatrice und der Tötung des Don Manuel in der Braut von Messina, stellt hier wie dort ein zufälliges Ereignis her: dort das Erscheinen der Sphinx und die Lösung ihres Rätsels, hier die Entdeckung der Beatrice durch einen Diener Don Cesars. Während jedoch die Tötung des alten Königs der Lebensgeschichte des Oidipus angehört und weit in die Zeit vor der Handlung des Dramas fällt (vgl. meine Abh. I, 14), geht die Entführung der Beatrice unserem Drama unmittelbar voraus. In der Motivierung der Handlung scheint Sophokles glücklicher gewesen zu sein. Aufs höchste empört über die dem Königssohne angethane Schmach haut Oidipus in seiner ὀργή (Aufwallung) den unscheinbaren Reisenden mit seiner ganzen Begleitung, wie er glaubte, nieder (vgl. meine Abh. I, 22, 25). Wir wundern uns nicht, wenn Oidipus nach Charakter und Lage so handelte; der Denk- und Handlungsweise Don Manuels geht aber, wie oben gezeigt worden ist, zum Teile die innere Berechtigung ab, zum Teile leidet sie an einem Widerspruche. Nachdem wir den Charakter der That des Don Manuel und ihre Bedeutung für die Entwickelung des Dramas, wie ich glaubte, zur Genüge beleuchtet haben, sei es uns gestattet, noch mit wenigen Worten auf einen Punkt in der Erzählung Don Manuels hinzuweisen.

Die Erzählung des Fürsten (751 f.) scheint nicht ganz

mit den Mitteilungen seiner Mutter (102 f.) im Einklang zu stehen. Nach den Versicherungen Don Manuels ist der alte Diener nicht nur öfter im Kloster gewesen (753 f.), sondern hat auch schon vor längerer Zeit, vor mehreren Monaten, der Prinzessin eine baldige Änderung ihres Loses, die Erfüllung dessen, worauf er sie seit Jahren vertröstet hatte, die Wiedervereinigung mit den Ihrigen, in Aussicht gestellt (765 f., 777 f.). Am Tage vor der Aussöhnung der beiden Brüder war er wieder im Kloster erschienen und hatte der Prinzessin ihre Rückkehr mit Anbruch des folgenden Tages angekündigt (781 f.). Die Worte der Fürstin machen für den ersten Augenblick den Eindruck, als ob ihr Diener damals zum erstenmal in diesen ihren Plan eingeweiht worden wäre (102 f.). Wozu, frage ich, die Erwähnung von einem früheren Auftrage, von einem Pfande, das dem Kloster einst übergeben worden war, um von demselben wieder zurückgefordert zu werden, wenn ihm nicht nur das schmerzlich süße Geheimnis der Mutter, sondern auch der jüngste Plan und Wunsch der Fürstin nicht verborgen waren? Ein kurzer Auftrag, wenige Worte hätten dem Diener genügt. Jene Mitteilungen sind daher nicht für den Diener, sondern, wie bereits oben angedeutet wurde, für das Publikum bestimmt.

Dieses soll nach Euripideischer Manier über Dinge orientiert werden, welche ihm die Einsicht in den Zusammenhang und die Entwickelung der Handlung erleichtern.

Es fällt uns schwer, im Oidipus Tyrannos auch eine einzige Stelle dieser Art anzugeben. Da ist alles an seinem Platze und mit Notwendigkeit aus der Handlung hervorgegangen.

Auch eine andere Schwäche des Dichters in diesem Drama darf nicht verschwiegen werden. Don Manuel hatte sich nach der Entführung seiner Braut in den Palast begeben, um sich mit seinem Bruder auszusöhnen und die Vorbereitungen zum festlichen Einzuge seiner Braut zu treffen. Warum, könnte jemand die Frage aufwerfen, ließ er während dieser Zeit — es verstrich fast der ganze Tag (985 f., 1065) —

seine Braut allein, warum ließ er sie ohne jeden Schutz an einem fremden Orte zurück (793 f.)? Wer gab Don Manuel die Gewähr, daß ihre Spur nicht entdeckt und ihm die Braut während seiner Abwesenheit von den Verfolgern wieder entrissen werde? Wenn Don Manuel seinem Gefolge das lang gehütete Geheimnis anvertrauen konnte, was hinderte ihn, seine Braut dem Schutze einiger erprobter Ritter oder treuer Diener während seiner Abwesenheit anzuvertrauen? Oder ist die Besorgnis des Don Manuel, er könnte infolge der Abordnung einiger seiner Leute zum Schutze der Beatrice von dieser für etwas mehr als für einen unbedeutenden Ritter gehalten werden, stärker als die Sorge um die persönliche Sicherheit seiner Braut, zumal er sich ihr noch im Laufe dieses Tages zu erkennen geben wollte?

Wir begreifen die Aufregung der Beatrice, die in der Sehnsucht nach dem Geliebten und in der Furcht vor einer Entdeckung (1079 f.) verzagen will (798, 988), die Sorglosigkeit Don Manuels ist unverständlich. Der Wunsch, seiner Braut eine freudige Überraschung zu bereiten (617 f., 799 f.), reicht nicht aus, sein Verhalten gegenüber der im Garten zurückgelassenen, von Angst und Sorge gequälten Beatrice zu rechtfertigen.

Da war sein jüngerer Bruder trotz seines ungestümen Temperamentes doch klüger. Er läßt, um sich den Besitz seiner Braut gegen alle Zufälle zu sichern (1143), von seinem Gefolge den Garten besetzen.

Die große Liebe des Don Manuel, seine Furcht, Beatrice könnte ihm von ihren Eltern genommen werden, und infolge dessen ihre Entführung aus dem Kloster stehen im Kontraste zu seinem unmittelbar darauf folgenden Verhalten, mit dem er Beatrice sich selbst und ihren Sorgen überließ.

Zu diesen psychologisch unerklärlichen Widersprüchen in den Gefühlen und Handlungen des Don Manuel sah sich Schiller durch die Anordnung des Stoffes gedrängt. Dem Dichter war es vor allem darum zu thun, eine Reihe von Erkennungsscenen zu schaffen. Diesem

Streben ist auch die innere Wahrheit der Denk- und Handlungsweise des Don Manuel zum Opfer gefallen.

Anders verhält es sich mit dem Gebote des Don Manuel, das den Chor zum Schweigen verpflichtet (858 f.). Don Manuel konnte nicht wollen, daß sein Geheimnis durch den Chor bekannt werde, so lange er nicht der Mutter sein Herz enthüllt und sich selbst seiner Braut zu erkennen gegeben hatte. Dieser Grund wird, obwohl er auf der Hand lag, vom Dichter selbst nirgends auch nur mit einer Silbe angedeutet. Freilich ein guter Diener hat nicht nach den Gründen zu forschen, welche das Thun und Lassen seines Herrn bestimmen, er gehorcht und schweigt. In erster Linie bezweckt das Verbot dasselbe, was durch das Verhalten des Don Manuel gegenüber seiner Braut angestrebt war, nämlich allen Eventualitäten vorzubeugen, welche die geheimen Fäden zwischen Beatrice, Don Manuel und seiner Mutter vor der Zeit aufgedeckt hätten. Eine solche wäre z. B. gewesen, wenn das Geheimnis des Don Manuel der Fürstin zu Ohren gekommen wäre. In diesem Falle wäre die Situation bald nach allen Seiten erhellt worden, allerdings wären auch die Katastrophe und alle Erkennungsscenen, auf welche es der Dichter vor allem abgesehen hatte, entfallen. Aus diesem Grunde macht auch Don Manuel den Chor, nicht die Mutter zum Mitwisser seines Geheimnisses, obgleich diese das erste Anrecht auf das Herz ihres Sohnes und sein Geheimnis besaß. Denn die Andeutungen, welche Don Manuel später im zweiten Aufzuge (in Abwesenheit des Chors) vor seiner Mutter macht (1391 f.), sind so vag und allgemein, daß sie der Mutter nicht die geringste Handhabe zu einem Verdachte bieten konnten (1445 f.). Demgegenüber muß gesagt werden, daß in Oidipus Tyrannos alles, was der Held sagt und thut, natürlich, ein Ausfluß der momentanen Situation, seines Charakters, seines Wahrheits- und Pflichtgefühles ist. Schiller sah sich eben durch das Ziel, das er sich gesetzt hatte, veranlaßt, seinem Helden gewissermaßen eine Zwangsjacke anzulegen und seinen Handlungen vielfach den Charakter der

Natürlichkeit und Ungezwungenheit zu nehmen. So zurückhaltend und vorsichtig Don Manuel seiner Mutter gegenüber ist, so redselig ist er gegenüber dem Chor. Zur Orientierung des Chors hätten, insoweit die Vorbereitungen zum festlichen Empfange der Beatrice in Betracht kommen, einige Andeutungen genügt. Wenn daher Don Manuel der Neugier seines Gefolges bereitwillig Rechnung trägt, so geschieht dies nicht so sehr deshalb, weil die Befriedigung dieses Verlangens durch die momentane Situation gefordert würde und für die Entwickelung der Handlung von Bedeutung wäre, sondern weil der Dichter es für wünschenswert erachtet, den Zuhörer den Zusammenhang zwischen den einzelnen Personen sehen zu lassen und seine Aufmerksamkeit für den weiteren Verlauf des Dramas zu erhöhen. Eigentümlich berührt es auch, wie der Dichter die Neugierde des Chors rechtfertigt. Schiller legt die Rechtfertigung in den Mund des Chors, indem dieser seine wiederholten Fragen, sein Verlangen, in die Einzelheiten der That einzudringen, mit den Worten entschuldigt: „Nichts halte mir zurück, denn wissend nur kann ich dir nützlich raten" (751 f.). Von einem solchen Rate ist aber in dem ganzen Auftritte nirgends die Rede. Don Manuel teilt dem Chore sein Geheimnis mit, nicht weil er seines Rates, sondern weil er für die Ausführung seines Planes seiner Mithilfe bedurfte. Don Manuel war es auch gar nicht darum zu thun, die Wahrheit zu erfahren und auf die rechte Spur zu gelangen. Die Art und Weise, wie sich der Chor Don Manuel förmlich aufdrängt, der Übereifer, den er mit seinen Fragen bekundet, will nicht recht mit dem Verhältnisse harmonieren, in dem er zu seinem Herrn stand, und mit den Worten übereinstimmen, die wir aus dem Munde desselben Chors im dritten Auftritte (I.) gehört haben.

Der Eindruck, den die Enthüllungen des Don Manuel auf sein Gefolge machten, ist anscheinend ein verschiedener gewesen. Anfangs scheint es Freude gewesen zu sein (669 f.). Die weiteren Mitteilungen erfüllen den Chor mit Schrecken;

er glaubt, daß Don Manuel an der Gottheit einen Raub begangen, eine Himmelsbraut mit unkeuschem Verlangen berührt habe (718 f.). Diese Besorgnis wird ihm zwar durch die folgende Erklärung des Don Manuel genommen; es ergreift ihn jedoch neuer Schrecken, als er hört, daß Beatrice von seinem Herrn aus dem Kloster entführt und nach einem verborgenen Orte Messinas gebracht worden ist (789 f.). Der Chor konnte diese That nicht billigen. In der That hat Don Manuel durch seinen Raub, durch seinen Eingriff in das Asylrecht eine große Schuld auf sich geladen. Er hatte ein Gut an sich gerissen, das unter dem Schutze der Gottheit stand, und damit nicht nur die heiligen Rechte der Eltern angetastet, welche über die Hand ihrer Tochter zu verfügen hatten, sondern auch gegen die Gottheit gefrevelt. Eine solche That verlangt Sühne.

Wie im zweiten Epeisodion des Oidipus Tyrannos der Chor das Verhalten seines Königs gegenüber Kreon nicht gut heißen kann, so tritt auch der Chor in dieser Scene unseres Dramas aus seiner Passivität heraus, nimmt an dem Geschicke seines Herrn warmen Anteil und wagt es sogar, mit Freimut sein Vergehen zu tadeln. Zwischen dem Chor in dieser Scene und dem Chor in dem dritten und vierten Auftritte (I.) ist ein gewisser Unterschied nicht zu verkennen. Don Manuel teilt dem Chor, den er kurz vorher als falsch und treulos bezeichnet hatte (497 f.), sein süßes Geheimnis mit, und der Chor, der noch vor wenigen Minuten den Vorwurf der Fürstin (328 f.) stillschweigend, ohne ein Wort der Widerrede knechtischen Sinnes über sich ergehen ließ, dieser Chor besitzt jetzt den Mut, die That des Don Manuel einen kühnen, verwegenen Raub zu nennen (718 f., 776, 789 f.); und derselbe Chor, der in dem Fürsten den Angehörigen eines Geschlechtes sieht, das die eingeborenen Kinder des Landes zu Sklaven gemacht hat, ist von Mitleid und Sorge für diesen erfüllt (718 f., 751 f.). Wie sind diese Widersprüche zu erklären? Schiller ist sich auch in der Charakteristik des Chors nicht konsequent geblieben.

Fassen wir die Hauptpunkte unserer bisherigen Untersuchung am Schlusse des ersten Aufzuges nochmals zusammen!

Der angestrebte Zweck, die Versöhnung der Brüder, ist scheinbar erreicht; das Glück des Fürstenhauses soll durch die Rückkehr der Tochter seinen Höhepunkt erreichen. Der Zuhörer ist wiederholt auf ihr Erscheinen vorbereitet worden. Er ahnt bereits den Zusammenhang zwischen der Geliebten der beiden Brüder und ihrer Schwester. Mit Neugier und Besorgnis sieht er der weiteren Entwickelung der Dinge entgegen, mit Neugier, ob seine Kombination richtig ist, mit Besorgnis, weil, falls sich seine Vermutung bewahrheitet, auch die Gefahr eines Konfliktes vorhanden ist.

Die Handlung ist durch die Aussöhnung der beiden Brüder um ein Bedeutendes vorgerückt. Der Himmel ist anscheinend klar, nur ein kleines Wölkchen zeigt sich dem aufmerksamen Beobachter am Horizont: die gemeinsame Liebe der Brüder zu einem, wie es scheint, mit ihnen verwandten Wesen, zu ihrer eigenen, unbekannten Schwester. Es entsteht daher die Frage: wird die Versöhnung auch von Dauer sein und die Stürme, welche ihr drohen, auch glücklich überstehen? In diesem Sinne ist das Ziel des Dramas wie im ersten Epeisodion des Oidipus Tyrannos weiter hinausgerückt worden. Die Spannung des Zuhörers hat durch das Aufwerfen dieser Frage in der angegebenen Richtung einen hohen Grad erreicht.

Gerade hierin, in der Verwickelung der Handlung, welche unaufhaltsam ihrem Ziele zusteuert, und in dem Zusammenwirken zweier entgegengesetzter, sich scheinbar widersprechender Kräfte, der Liebe und des Hasses, zeigt sich die große Kunst unseres Dichters, während vor allem das Verhalten des Don Manuel und seines Chors wiederholt unsere Kritik herausgefordert hat. —

Den Übergang von dem ersten Aufzuge zu dem zweiten bildet ein Chorlied (861—981). Dasselbe zerfällt in zwei

Teile. Der Chor ergeht sich zunächst in Betrachtungen über die Art und Weise, wie die Zeit nach der Versöhnung der Brüder am besten ausgefüllt werden könne. Dem Kriegsgotte müssen sie, wenn auch ungern, entsagen. Amor, Diana, Amphitrite laden sie jetzt ein (861—939). Der unstete Charakter des Meeres und die Unsicherheit, die auf demselben herrscht, führt den besorgten Chor wieder auf den Punkt zurück, von dem er in seiner Betrachtung ausgegangen ist (939 f.). Er traut dem Frieden nicht, der zwischen den Brüdern geschlossen wurde; denn er ruht auf unsicherem Boden. Der alte, tief gefressene, blutbefleckte Haß lasse sich nicht leicht verwischen. Außerdem erfüllt ihn die jüngste That seines Herrn, des Klosterraubs verwegene That, mit banger Furcht, sie läßt ihn kein gutes Ende ahnen (969 f.). Sie ist nicht nur in verblendeter Wut geschehen (972), sondern auch aus dem Fluche hervorgegangen, den einst der Ahnherr des Geschlechtes über das Ehebett seines Sohnes ausgesprochen hat, als ihm von diesem sein eheliches Gemahl entrissen worden war (960 f., 973 f.).

Der Chor erblickt sowohl in dem Hasse der beiden Brüder als in dem Klosterraube des Don Manuel in erster Linie eine Folge jenes alten Fluches, der auf dem Fürstengeschlechte lastet. Es ist das auch eine Erklärung, aber keine solche, die einen Kausalnexus bekundet und dem Ideenkreise eines christlichen Chors entspricht. Wenn z. B. nach Sophokles der Fluch des Oidipus seine Söhne in den Kampf und Tod treibt, oder wenn die Thebaner von der Pest heimgesucht werden, weil der Mord des Laios ungesühnt geblieben ist, so läßt sich eine solche Darstellung damit rechtfertigen, daß die Personen des Dramas und die Zeitgenossen des Dichters nach ihren religiösen und ethischen Anschauungen in der Aufeinanderfolge jener Thatsachen einen ursächlichen Zusammenhang sehen mußten. Die christliche Lehre verträgt sich nicht mit jener Anschauung. Die christliche und antike Weltanschauung haben in diesem Punkte nichts miteinander gemein.

Schiller ist, indem er auf jene unnatürliche und dem

Geiste des Christentums widersprechende Voraussetzung, den Fluch des Ahnherrn, sein Drama aufbaute, in der Nachahmung der Antike zu weit gegangen. Er hat ein fremdes Reis auf einen Boden gepflanzt, auf dem es verdorren mußte. —

Der Zuhörer lernt aus dem Munde des Chors den Grund kennen, welcher den Haß der beiden Brüder entzündet hat. Es muß für den ersten Augenblick auffallen, daß die zunächst beteiligten Personen, Isabella und ihre Söhne, nicht den Feind sehen, der im Verborgenen lauert und sie mit seinem Netze umstrickt. Die Mutter kennt nicht den verhängnisvollen Samen, aus dem der unselige Bruderhaß emporgewachsen ist (24 f.), und forscht umsonst nach dem Ursprunge ihres Streites (410 f.); und doch weiß sie, daß ein Frevel sie ins Haus geführt hat (2506 f.) und ein Fluch auf demselben lastet (1696 f.). Von diesem haben auch die Söhne Kenntnis (2643 f.), und trotzdem bekämpfen sie sich gegenseitig mit blindem Hasse. Der alte Fürst mochte im Bewußtsein seiner Schuld das Unheil vorausgesehen haben, dem sein Haus entgegenging. Mit kalter Überlegung und eiserner Strenge hielt er seine Söhne im Zaume und unterdrückt jeden Ausbruch ihrer Leidenschaft (34 f.). Ja, er trägt kein Bedenken, sein neugeborenes Töchterlein dem Tode zu weihen, als er infolge eines Traumes fürchten mußte, daß es den Untergang seines Hauses herbeiführen könnte (1306 f., 2336 f.).

Anders denken und handeln Isabella und ihre Söhne. Sie rennen geradezu mit offenen Augen in ihr Verderben und thun alles, um dasselbe zu beschleunigen. Die Söhne kommen zusammen, von der Liebe getrieben, um dem Wunsche der Mutter zu entsprechen. Die Mutter erhält die Tochter, führt die Söhne zusammen und will den Bund durch Schwesterliebe noch fester knüpfen. Ihre Intentionen sind die besten. Äußerlich scheinen die Zusammenkunft und Versöhnung der Söhne und die Rettung der Tochter dem alten Fluche zuwiderzulaufen. In Wirklichkeit ist aber das, was sie thut, ein Mittel, die Absichten jener feindlichen Kraft zu verwirk-

lichen. Es scheint sich gerade darin die Macht des Fluches zu äußern, daß er die mit Blindheit schlägt, welche ihm verfallen sind. Der Oidipus des Sophokles und die Mutter (bis zu einem gewissen Grade auch ihre Söhne) im Schillerschen Drama haben das miteinander gemein, daß sie das Unheil voraussehen, ihm zu entgehen suchen, ihm aber gerade dadurch den Weg bahnen. Der Unterschied besteht darin, daß das Oidipus und Jokaste durch die Orakel entworfene Bild ihrer Zukunft an Klarheit nichts zu wünschen übrig läßt, während Isabella durch einen Traum irregeführt wird und ihre Söhne von dem ihnen drohenden Geschicke (aus dem Munde der Mutter) nichts früher erfahren (1300 f.), als bis sie zum großen Teile seiner Macht verfallen sind (die Söhne sind bereits in Liebe zu ihrer Schwester entbrannt) und seine endgiltige Lösung unmittelbar bevorsteht.

Das Sophokleische Drama weiß nichts von einem älteren Frevel (des Laios), der gesühnt werden muß, von einem Fluche, der das Geschlecht bis zu seiner Vernichtung verfolgt. Oidipus tötet seinen Vater und heiratet seine Mutter, nicht weil er von einer im Dunkeln wirkenden Macht dazu getrieben wäre, sondern weil dies eine unglückliche Verkettung von Umständen und Charaktereigenschaften des Königs verschuldeten (vgl. meine Abh. I, 29; II, 1 f.).

Die treibende Kraft in der Braut von Messina ist der Fluch des Ahnherrn.

## IV.

Die Enthüllungen des Chors erhellen wie ein Blitzstrahl das Dunkel, das über die gegenwärtige Situation noch ausgebreitet war. Entsetzen mußte den Zuhörer bei dem Gedanken erfassen, daß sich seine Ahnung erfüllen könnte, daß die Brüder in leidenschaftlicher Liebe zu ihrer eigenen Schwester entbrannt sind. Seine Besorgnis, daß der Friede durch diese Liebe gefährdet ist, erhält durch die Mitteilung des

Chors neue Nahrung, und mit bangem Gefühle sieht er gleich dem Gefolge des Don Manuel, das den wahren Sachverhalt noch nicht durchschaut, den kommenden Dingen entgegen. Die Handlung, die scheinbar mit der Versöhnung der Brüder ihr Ziel erreicht hat, kann nicht stille stehen. Das unbefriedigte Gefühl des Zuhörers und des Chors, der Wunsch der Fürstin, dem Frieden eine Stütze zu geben (1355 f.), und alles, was ihr teuer ist, in dem Hause zu versammeln (114 f.), die Sendung Diegos in das Kloster (116 f.), das eigentümliche Verhalten Don Cesars, die Hast, mit der er seinen Bruder verließ, um dem Boten zu folgen und die Wiedergefundene zu sehen (541 f.), die Vorbereitungen des Don Manuel, um seiner Braut einen festlichen Empfang in dem väterlichen Palaste zu bereiten, das sind alles Momente, welche zur Fortsetzung der Handlung drängen. Diese mußte in der Richtung erfolgen, welche durch die Gefühle, das Interesse und die Besorgnis der Zuhörer und des Chors geboten erscheint. Das Interesse war für die Tochter der Fürstin, für die Braut Don Manuels und jene Person rege geworden, welche allem Anscheine nach das Sinnen und Trachten des jüngeren Bruders seit längerer Zeit in Anspruch genommen hatte.

Der Chor ahnt, der Zuhörer sieht das Gewitter über dem Fürstenhause aufsteigen, ohne daß seine Bewohner etwas von der Gefahr merken, der sie entgegen gehen. Der Grund, der Don Manuel in erster Linie zur Aussöhnung mit seinem jüngeren Bruder bewog, seine Liebe, ist in dem Gespräche zwischen dem Fürsten und seinem Gefolge aufgedeckt worden. Die Frage, welche Kraft den jüngeren, stürmischen Bruder trieb, dem älteren die Hand zu reichen, wird im folgenden Aufzuge (II.) beantwortet.

Wir lernen da zunächst die Braut des Don Manuel kennen.

In einem Garten, fern von dem Getriebe der Stadt gelegen, harrt Beatrice von Stunde zu Stunde mit steigender Sorge der Rückkehr ihres Bräutigams. Bittere Selbstvorwürfe,

daß sie durch die Flucht aus dem Kloster die Kindespflicht gegen die Mutter vergessen und die Bande jungfräulicher Scham gelöst habe, kämpfen mit der Liebe zu dem unbekannten Ritter um die Oberhand. Die letztere siegt (1036 f.). Zu ihrer Sorge um den abwesenden Geliebten gesellt sich die Furcht, daß sie beim Betreten der nahen Kirche vielleicht von einem Späher beobachtet und ihr Zufluchtsort entdeckt worden sei (1068 f.). Sie hatte allem Anscheine nach gegen den Wunsch des Geliebten den bergenden Platz verlassen und sich unter die Menschen in die Kirche begeben. Ihre Furcht wird durch die Erinnerung vermehrt, daß sie bereits einmal einen ähnlichen Schritt unternommen und nunmehr zu bereuen habe. Ihr war, als sie ohne Wissen und gegen den Willen des Geliebten das Kloster verlassen hatte, um der Leichenfeier des Fürsten beizuwohnen, ein Jüngling mit Flammenaugen und schrecklichem Blicke genaht (1084 f., 1525 f., 1887 f.).

Der Monolog giebt ein wohlgelungenes Bild von den mannigfaltigen Gefühlen und Gedanken, welche das Herz der Jungfrau bewegen. Ihre Entwickelung läßt sich psychologisch in allen Teilen rechtfertigen. Es ist dies die immer mehr wachsende Erwartung, verbunden mit dem Gefühle der Vereinsamung, die Erinnerung an das Kloster, das sie soben verlassen, an die Mutter und ihre früheste Jugend, an das erste Zusammentreffen mit dem Geliebten. In dem Kampfe der Erinnerung, der Vergangenheit, mit der lebendigen Gegenwart behält die letztere, die Liebe, die Oberhand. Daran reihen sich die Sorge um den abwesenden Geliebten und beängstigende Gedanken an das jüngste Erlebnis, verstärkt von der Erinnerung an die Leichenfeier des Fürsten. Die Sorge um den Geliebten und die nächste dunkle Zukunft bildet den Grundstock der Stimmung. Die Worte der Beatrice bringen uns nicht nur die Überzeugung, daß wir die Geliebte des Don Manuel vor uns haben, sondern bestätigen auch die Vermutung, daß diese mit der im Kloster aufgewachsenen Tochter der Fürstin identisch ist. Ferner enthält das Selbstgespräch

einige Anhaltspunkte, die geeignet sind, das eigentümliche Gebahren des Don Cesar seinem Bruder gegenüber (541 f.) zu erklären. Der Jüngling mit dem Flammenauge und dem bis in das Innerste dringenden Blicke lenkt unsere Gedanken auf Don Cesar. Denn da dieser ohne Zweifel der Leichenfeier seines Vaters beigewohnt hat, so drängt sich von selbst die Vermutung auf, daß er mit dem Jünglinge, welchem Beatrice dort begegnete, ein und dieselbe Person ist.

Mit diesem Gedanken muß auch die Sorge um das Schicksal der beiden Brüder wachsen. Die Gefahr eines Konfliktes war näher gerückt, der kaum gewonnene Friede des Fürstenhauses und der Stadt bedroht. Der Monolog der Beatrice läßt nicht nur einen neuen Lichtstrahl auf das Dunkel fallen, das die Hauptpersonen umgiebt, wir fangen auch an zu vermuten, daß während der Abwesenheit des Don Manuel etwas geschehen ist, dessen Folgen unberechenbar sein können. Beatrice hat das schützende Asyl des Gartens für eine kurze Zeit verlassen und sich in die nahe Kirche begeben. Wenn wir das Erlebnis bei der Leichenfeier des Fürsten in Verbindung bringen mit der frohen Nachricht, welche der Bote Don Cesars überbracht hatte, so finden wir, daß das Betreten der Kirche das Bindeglied zwischen jenen beiden Thatsachen bildet: Beatrice ist in der Kirche gefunden und ihr Aufenthalt Don Cesar verraten worden. Unsere Vermutung von der Identität des feurigen Jünglings mit Don Cesar erhält durch diese Kombination eine neue Stütze. Die Bedeutung des Monologs der Beatrice liegt daher vor allem darin, daß er dem Zuhörer über die gegenwärtige Situation bis zu einem gewissen Grade Gewißheit und Klarheit giebt. Die sprechende Person ist zweifellos die Braut und Schwester Don Manuels, die Tochter der Fürstin und, soweit die Vermutung reicht, auch die Geliebte des Don Cesar. Diese bedarf allerdings noch der Bestätigung. Der Zuhörer kennt nunmehr die Person und Kraft, welche Don Manuels Sinn geändert und in die Arme des Bruders geführt hat, und glaubt aus verschiedenen Indizien annehmen zu können, daß

dieselbe Kraft auch den jüngeren Bruder zur Versöhnung geneigt gemacht hat. Er sollte, wie die folgende Scene bezeugt, auch in dieser Richtung nicht länger im unklaren bleiben.

Bevor wir den weiteren Verlauf der Handlung, der von der Erwartung der Beatrice und den schon oben angegebenen Umständen bedingt war, verfolgen, möchte ich noch einen Augenblick bei einer Begebenheit verweilen, die, wenn sie uns auch nicht vor die Augen geführt wird, doch von einschneidender Wirkung für die ganze Handlung gewesen ist. Beatrice hat die nahe Klosterkirche betreten. Hier ist sie, wenn wir der Darstellung vorgreifen wollen (1136 f.), in der That von einem Späher des Don Cesar entdeckt worden. Was bestimmte sie, des Gartens sichere Mauern zu verlassen und sich unter die Menge in die nahe Kirche zu begeben, anscheinend gegen die Intentionen des Geliebten? Sie wollte in ihrer Not und Angst die Göttliche „an heil'ger Stätte" um Schutz anflehen (1076 f.). Kaum hatte sie die Schwelle der Kirche übertreten, als sie von dem suchenden Auge des Spähers erkannt wurde. Auf diese Weise wäre das Wiederauffinden der Beatrice seitens des Don Cesar hinreichend motiviert, wenn nicht ein Rest übrig bliebe, den der Dichter übersehen zu haben scheint. Eins bleibt nämlich von ihm unbeantwortet: Wie konnte der Späher in Beatrice die Geliebte seines Herrn erkennen, ohne sie früher auch nur einmal gesehen zu haben, und dies anscheinend sofort und ohne jeden Zweifel? Besaß die Gestalt der Beatrice so hervorstechende, in die Sinne fallende Eigenschaften, daß sie, selbst verkleidet, auch von einem fremden Auge auf eine bloße Beschreibung hin sofort wieder gefunden werden konnte? Davon ist nirgends die Rede. Schiller hat, wie wir bereits an einer anderen Stelle (vgl. S. 38 f.) gezeigt haben, zu einer Annahme, zu einer Voraussetzung gegriffen, von der sich auch Sophokles nicht frei gehalten hat. Wenn der Dichter die eine Möglichkeit, die ihm noch offen geblieben war, um jener Annahme zu entgehen, nicht benutzt hat, nämlich Beatrice von Don Cesar *selbst zufällig* auffinden zu lassen, so geschah das

allem Anscheine nach deshalb, weil das Auftreten des Boten und der Eindruck, den seine Nachricht auf Don Cesar machte, den Zuhörer schon im ersten Aufzuge auf die Macht aufmerksam machen sollte, welche den jüngeren Bruder zwang, Don Manuel die Hand zur Versöhnung zu reichen. Im übrigen wäre Beatrice vielleicht auch dem wachsamen Auge des Boten entgangen, wenn ihm nicht der Zufall entgegengekommen wäre. Doch darüber ist von uns auch oben das Nötige gesagt worden.

Welche Bedeutung dem Wiederauffinden der Beatrice zukommt, kann leicht aus der Entwickelung der folgenden Ereignisse ermessen werden: Don Cesar kommt wieder mit Beatrice zusammen, beide Brüder stoßen in Gegenwart der Schwester aufeinander, Don Manuel fällt von der Hand des Bruders. Das ist das letzte Glied in der Reihe der Handlungen, welche unmittelbar aus dem Betreten der Kirche hervorgegangen sind, wenn wir von der Sühne Don Cesars, seinem Selbstmorde, absehen wollen.

Hätte Don Cesar seine Geliebte in dem Palaste wiedergetroffen, an der Seite seines Bruders und seiner Mutter wiedergesehen, so wäre die Lösung des Rätsels, welches Beatrice in sich barg, leicht nach allen Richtungen ohne Schwierigkeit und Blutvergießen erfolgt. Der Plan des Dramas schloß jedoch eine solche Lösung aus, über dem Hause brütete der Fluch des Ahnherrn, der Sühne verlangte. Dieser zwingt den Dichter, Don Cesar mit Beatrice zusammenzuführen, bevor die Tochter den väterlichen Palast betreten hat. Zu diesem Zwecke wurde sie auch von dem Späher wiedergefunden und erkannt. Das lange Fernbleiben des Don Manuel, begründet durch die Vorbereitungen, welche für den festlichen Empfang der Braut getroffen wurden, soll es wieder Don Cesar möglich machen, seine Geliebte zu sprechen, bevor Don Manuel zu Beatrice zurückgekehrt ist. Zwischen dem Zusammentreffen Don Cesars mit Beatrice, überhaupt zwischen dem Beginne des zweiten und dem Schlusse des ersten Aufzuges ist nach der Darstellung des Dichters ein Zeitraum

von mehreren Stunden verflossen. Die Handlung im ersten Aufzuge fällt, wie es scheint, in die ersten Vormittagsstunden. Beatrice ist in der vorausgegangenen Nacht aus dem Kloster nach Messina gebracht worden (787 f., 1630 f.). Denselben Weg hatte Diego in der ersten Hälfte des Tages zurückgelegt, um die lang ersehnte Tochter zu holen (116 f.).

Das Kloster lag nach den Worten des Dichters in der Nähe des Ätna (1683 f.), versteckt im Walde (686 f., 1685), unfern der Meeresküste (1593). Isabella hatte dies abseits gelegene, versteckte Kloster der heiligen Cäcilia mit Bedacht gewählt, weil sie ihre Tochter vor dem argwöhnischen Gemahl schützen wollte (1360 f.).

Bis zur Rückkehr des alten Diego mußte demnach ein längerer Zeitraum verstreichen. Dieser Forderung kommt Schiller dadurch nach, daß er die Fortsetzung der Handlung in die späten Nachmittagsstunden verlegt. Der Abend war nicht mehr ferne, als plötzlich Don Cesar vor der erschreckten Beatrice erscheint (983 f.). Indem aber Schiller dieser äußeren, durch die räumlichen Verhältnisse gebotenen Forderung Rechnung trägt, hat er sich mit einer anderen Forderung in Widerspruch gesetzt. Kaum hat Don Cesar die Nachricht von der wiedergefundenen Geliebten erhalten, so verläßt er eilends den Bruder, mit dem er sich soeben ausgesöhnt hat, um einem „dringenden Werke“ nachzugehen (555). Und w o r i n  ä u ß e r t sich seine Eile? Daß er der nahen, in Messina weilenden Beatrice, deren Zufluchtsort dem Boten bekannt war, nach Ablauf mehrerer Stunden, kurz vor Sonnenuntergang stürmisch entgegentritt. Schiller hat dieses etwas verspätete Auftreten des Don Cesar mit nichts begründet. Er zieht es vor, über diese klaffende Lücke stillschweigend hinwegzugehen.

Das Verhalten Don Cesars leidet an einem ähnlichen Widerspruche, wie das seines Bruders. Don Manuel ist um seine Braut besorgt und — läßt sie viele Stunden allein; Don Cesar sucht in aller Eile den nicht fernen Aufenthaltsort der Beatrice auf, um sie — nach einigen Stunden wiederzusehen.

Die Vermutung des Zuhörers, daß Beatrice mit jener Person identisch ist, welche Don Cesars Herz in Flammen versetzt hat, wird durch das Erscheinen desselben (1109 f.) zur Gewißheit. Die Tochter der Fürstin, die Schwester und Braut Don Manuels, wird auch von dem jüngsten Bruder geliebt. Mit diesem Auftritt wird dem Zuschauer alles klar; er ist der erste, der in seiner passiven, objektiven Rolle alles durchschaut und erkennt.

Das Interesse, das der weitere Verlauf der Handlung für ihn besitzen konnte, wird durch die Spannung, durch die Sorge bestimmt, mit der er der Entwirrung des Knotens entgegensieht. Wie wird sich das Dunkel, in dem die Hauptpersonen herumtappen, lichten, wie sich die Verwirrung, die in dieser Scene den höchsten Grad erreicht hat, lösen? Ein kleiner, unglücklicher Zufall mußte zu einer Katastrophe führen. Denn zwei Männer lieben ein und dieselbe Jungfrau; diese Männer sind Brüder, vor kurzem noch von bittrem Hasse gegen einander erfüllt, und das Mädchen, dem ihr Herz gehört, ist ihre Schwester. Wenn nicht ein gütiger Engel ihre Schritte leitet, ist eine Katastrophe unvermeidlich. Und daß dieser fehlt, daß im Gegenteil ein böser Dämon das Haus beherrscht und dem Untergange entgegentreibt, ist dem Zuhörer auch nicht mehr fremd geblieben. Ist es da ein Wunder, wenn er an einer glücklichen Lösung verzweifelt, in dieser unheilvollen Komplikation die Hand jenes Rachegeistes erblickt? Für den Zuhörer besteht daher, genau genommen, nicht mehr die Frage: wird die Lösung zu einem glücklichen Ende führen oder nicht, sondern, da die letztere nach dem Verhängnisse, das über der Handlung schwebt, ausgeschlossen erscheint, wie wird sich die Katastrophe vollziehen?

Der wesentliche Unterschied zwischen dem Sophokleischen Drama Oidipus Tyrannos und der Braut von Messina springt sofort in die Augen.

Oidipus konnte als der Mörder des Königs Laios, seines eigenen Vaters, mochte er diese That auch ἄκων (ohne Vorsatz)

verübt haben, nach *antiker* Auffassung *nicht straflos* ausgehen. Die That bedurfte für alle Fälle der Sühnung.

Oidipus vollzieht diese Strafe auch ohne Zaudern sofort an sich, als er den Mörder seines Vorgängers in seiner eigenen Person gefunden und überführt hat (vgl. meine Abh. I, 31; II, 20).

Wie anders steht es mit der Braut von Messina! Die beiden Brüder *mußten* trotz ihrer heißen Liebe zur eigenen Schwester und der vorangegangenen blutigen Fehde *kein* tragisches Ende finden, wenn nicht der *Fluch* des Ahnherrn *es so gewollt* hätte. Ein günstiger Zufall konnte alles zum besten wenden.

Der Sturz des Oidipus war ein *Gebot* der *Notwendigkeit*, eine Forderung der Religion und des verletzten Sittengesetzes (vgl. meine Abh. I, 31). Die beiden Jünglinge fallen als das *Opfer* eines im Geschlechte fortwirkenden Fluches. Nun ist allerdings Schiller ein zu gewiegter dramatischer Dichter und zu guter Kenner des menschlichen Herzens, als daß es jemals seine Absicht hätte sein können, die beiden Brüder zu *schuldlosen* Marionetten einer unsichtbaren, feindlichen Gewalt zu machen. Beide sind nicht frei von Schuld, Don Manuel, indem er Beatrice aus dem Kloster raubte, Don Cesar, indem er von der Leidenschaft übermannt, seinen Bruder niederstieß. Da er aber in die jungen, zarten Herzen der Knaben ein unerklärliches Gefühl des Hasses legte und die Jünglinge wieder in heißer, unnatürlicher Liebe zu ihrer Schwester entflammen ließ und auch dieses Gefühl zu einer Emanation jenes feindlichen Dämons machte, hat er die Voraussetzungen für den Ausgang geschaffen, den die Handlung nahm, und dadurch das Drama zu einem wahren *Schicksalsdrama* gestempelt (vgl. meine Abh. I, 31).

Die Brüder wurden *schuldig gemacht* und mußten daher nach dem Sittengesetze für ihre Schuld büßen.

In gewissem Sinne wurde Oidipus allerdings auch schuldig gemacht, insofern er, dem Orakel entsprechend, seinen Vater tötet und die eigene Mutter heiratet. Der Unterschied

zwischen diesem Drama und der Braut von Messina springt aber sofort in die Augen. Die Schuld des Oidipus liegt nicht, wie die Tötung des Don Manuel und bis zu einem gewissen Grade auch die Entführung der Beatrice, im Drama selbst, sondern außerhalb desselben; auch ladet sie der thebanische König nicht auf sich, weil ein Fluch, eine übernatürliche Macht das Verderben des Hauses will — davon ist im ganzen Oidipus Tyrannos mit keinem Worte die Rede —, sondern weil er, wie schon anderwärts bemerkt worden ist, einer unglückseligen Kombination verschiedener Umstände und seinen eigenen Charaktereigenschaften zum Opfer fiel (vgl. meine Abh. I, 29). Ferner hat Oidipus jene Thaten ausgeführt, ohne daß er in ihnen ein Vergehen erblickt und sich schuldig gefühlt hätte. Er tötet den König Laios im Zustande der Notwehr und um die ihm zugefügte Schmach zu rächen, und heiratet die Königin, die ihm infolge der glücklichen Lösung des Sphinxorakels Hand und Thron angeboten hatte. Dagegen sind sich sowohl Don Cesar als Don Manuel der Strafwürdigkeit ihrer Handlungen bewußt. Oidipus fehlt unbewußt, nicht weil er das Orakel kennt, sondern trotzdem er es kennt, so daß auch aus dem Sophokleischen Drama der Gedanke hervorleuchtet: „Es hilft und frommt dem Menschen nicht, wenn ihm die Zukunft erschlossen wird" (vgl. meine Abh. I, 29). Die beiden Brüder gehen blind ihrem Verhängnis entgegen. Sie hören zwar auch von einer Art Orakel, von den beiden Träumen ihrer Eltern (1306 f.), dies aber zu einer Zeit, in der die Handlung bereits im vollen Gange war, der eine (Don Manuel) sich bereits schuldig gemacht hatte und infolge dessen eine Katastrophe schier unvermeidlich erschien. Auch konnten die beiden Träume den Personen, welche sie betrafen, keine verläßliche Direktive bieten, weil sie sich anscheinend widersprachen (2366). Die Orakel, welche Laios und Oidipus gegeben wurden, lauten bestimmt. Jede Zweideutigkeit war ausgeschlossen. Die alles wissende, auch in die Zukunft schauende Gottheit hat Oidipus das kommende Geschick klar vorausgesagt. Die Kenntnis des-

selben hat ihm, obwohl er in seinen Bewegungen frei war, wenig geholfen. Don Cesar und Don Manuel werden von einer feindlich gesinnten Macht geleitet, sie erzeugt in ihrer Brust unnatürliche Gefühle und schafft heimlich Bedingungen, die beide ins sichere Verderben stürzen mußten. In Oidipus ist die Gottheit passiv. Sie läßt Oidipus freien Spielraum und tritt erst dann aus ihrer Reserve heraus, als sich an Oidipus das von ihr vorausgesagte Geschick erfüllt, er seinen Vater getötet und die Mutter geheiratet hat und das hierdurch verletzte Sittengesetz eine Sühne erheischte. In der Braut von Messina kann sie insofern als aktiv angesehen werden, als sie sich in einer unsichtbaren, geistigen Potenz bethätigt, als sie diese zum Rächer eines dem Ahnherrn zugefügten Unrechts macht.

Daß eine solche Anschauung nicht der christlichen Liebe entspricht, welche auch den Feind umschließt, braucht nicht besonders hervorgehoben zu werden. In Oedipus Tyrannos nimmt der unglückliche König sofort und ungezwungen die Buße für eine Schuld auf sich, die er sich unvorsätzlich zugezogen hatte. In der Braut von Messina geht doch schließlich alle Schuld auf den Frevel des alten Fürsten zurück, der die auserlesene Braut seines Vaters sich angeeignet hatte (das Gegenstück zu Don Carlos). Dieser geht aber, wenn man von der anbefohlenen und vermeinten Tötung der Tochter und dem Hader der Brüder absieht, straflos aus. Der alte Fürst stirbt, ohne den Zusammenbruch seines Hauses erlebt zu haben. Was die Eltern verbrochen haben, dafür müssen die an sich unschuldigen Kinder büßen. Schon im Mutterschoße liegt auf ihnen der Groll des Ahnherrn, und dieser ruht nach ihrer Geburt nicht eher, als bis sie in Schuld verstrickt, dem Untergange geweiht sind. Ich will nicht davon reden, daß zwischen dem ersten und letzten Gliede in der Kette, zwischen der Schuld des toten Fürsten und dem Tode seiner Söhne, dem Untergange seines Hauses, kein rechtes Verhältnis besteht; unserem modernen Empfinden widerstrebt diese Art der Wiedervergeltungstheorie, welche

auch die Kinder für die Schuld der Eltern im ethischen Sinne verantwortlich macht. Die christliche Lehre hat sich bis auf die Erbsünde von dieser alten Anschauung emanzipiert, den geistigen Horizont erweitert und der Liebe Bahn gebrochen.

Wir bedauern die beiden Jünglinge, welche einer finsteren Nemesis verfallen sind, die, genau genommen, nicht so handeln, wie sie wollten, sondern wie sie müssen; wir können uns aber an den unglücklichen Opfern einer solchen Macht nicht so erheben, wie an der Person des Oidipus, der in dem Widerstreite mächtiger Interessen und Gefühle, des Selbsterhaltungstriebes und des Pflichtgefühles, als Sieger hervorgeht und uns mit Bewunderung erfüllt. Das Pflicht- und Wahrheitsgefühl läßt Oidipus nicht früher zur Ruhe kommen, als bis er die volle Wahrheit aufgedeckt und den Mörder, sich selbst, bestraft hat. In der Braut von Messina wächst Don Cesar gegen Schluß zur Hauptperson des Dramas heran. Die anderen Personen treten in demselben Maße in den Hintergrund, als sich das Interesse für den jüngsten männlichen Sprossen des Hauses steigert.

Obwohl auch Don Cesar aus seiner That die letzten Konsequenzen zieht und in diesem Sinne unsere Achtung erzwingt, so überwiegt doch in uns das Gefühl des Mitleids bei dem Gedanken, daß er gleich seinem Bruder einem feindlichen Dämon zum Opfer gefallen ist. Zugleich empört sich unser sittliches Gefühl gegen den Gedanken, daß es eine unsichtbare Macht geben könne, von der selbst der edelste Charakter zum Spiel ihrer Laune herabgedrückt und einem sicheren Untergange entgegengeführt wird. Zwischen der Braut von Messina und Oidipus Tyrannos besteht somit ein großer, nicht zu überbrückender Gegensatz. Hier die Forderung eines verletzten Sittengesetzes, dort eine unsichtbare, rachedürstende, zielbewußte Macht; hier die Pest und der hohe, sittliche Charakter des Königs, dort der unnatürliche Bruderhaß und eine unnatürliche Liebe. Wenn daher eins von den beiden Dramen den Namen „Schicksalsdrama“

verdient, so kann er nur dem Drama Schillers zugesprochen werden.

Wir kehren zur Handlung wieder zurück! Das, was Beatrice gefürchtet hatte, war eingetreten, ihrer Neugier war die Strafe auf dem Fuße gefolgt: statt des erwarteten Bräutigams steht der gefürchtete Jüngling vor ihr. Don Cesar erklärt Beatrice (1109 f.), wie er sie, von heißer Liebe getrieben, nach dem plötzlichen Verschwinden bei der Leichenfeier des Fürsten überall gesucht und schließlich gefunden habe, teilt ihr mit, wer er sei und stellt sie den Rittern als seine Braut vor. Hierauf entfernt sich der junge Fürst mit der Versicherung, daß er bald zurückkehren werde, um seine Braut in einer würdigen Weise heimzuführen (1172 f.).

Dieser Auftritt enthält einige beachtenswerte Momente. Beatrice schweigt während der ganzen Scene, Don Cesar führt allein das Wort. Die Scene bildet demnach ein Seitenstück zu dem unmittelbar vorangegangen Monologe der Beatrice. Der Unterschied besteht darin, daß dort Beatrice mit sich selbst spricht, hier Con Cesar seine Worte abwechselnd an Beatrice und den Chor richtet. Die wenigen Worte der Beatrice: „Weh mir! Was seh' ich!" (1109) im Eingange dieser Scene, aus angsterfüllter Brust hervorgestoßen, sollen dem Zuhörer bezeugen, daß Beatrice Don Cesar sofort wieder erkannt hat, daß Don Cesar die Wahrheit spricht und mit dem von Beatrice gefürchteten Jünglinge identisch ist. Wie läßt sich das auffallende Schweigen der Beatrice erklären?

Don Cesar fragt sie nach ihrem bisherigen Aufenthaltsorte (1114 f.), indirekt auch nach ihrer Abstammung (1148), er faßt sie bei der Hand und erklärt sie vor dem Chore als seine Braut; ihr Mund bleibt trotz allem während der ganzen Scene geschlossen. Ein Wort, daß Herz und Hand einem anderen gehören, eine abwehrende Geste hätten ausgereicht, der Handlung eine andere Richtung zu geben. Das durfte aber nicht geschehen.

Der Dichter motiviert das Verhalten der Beatrice mit dem Schrecken, der sie bei dem unerwarteten Erscheinen

Don Cesars erfaßt hatte (vgl. 1094 f. mit 1109). Sie hatte ihren Bräutigam mit wachsender Spannung erwartet, und statt dessen tritt ihr der gefürchtete Jüngling entgegen. Ihr Schrecken war durch den Anblick der bewaffneten Begleiter Don Cesars (1110), durch die Wahrnehmung, daß sie ihre Ahnung nicht betrogen (vgl. 1079 mit 1138 f.), und durch die Erklärung des Ritters, daß er, Don Cesar, der Fürst von Messina sei, gesteigert worden.

Beatrice hatte von dem Hasse und der blutigen Fehde der beiden Brüder gehört, und nun stand sie einem Mitgliede dieses furchtbaren Geschlechtes selbst gegenüber (1216 f., 1829 f.); sie erscheint wie gelähmt, thut den Mund nicht auf und setzt sich nicht zur Wehre, als sie Don Cesar an der Hand ergreift und seine Braut nennt. Für ihr sonderbares Verhalten giebt es noch einen anderen Erklärungsgrund. Sie fürchtet für Don Manuel, den sie für einen armen Ritter hält (623 f., 779, 1816 f.). Daher schweigt sie, um nicht sich und ihren Geliebten dem Mächtigen zu verraten (1794 f.).

Der Dichter hat das Schweigen der Beatrice, das durch die Handlung notwendig geworden war, psychologisch genügend motiviert. Wie deutet es aber Don Cesar? Er giebt ihm eine andere Deutung, eine Deutung, wie sie seinen Wünschen entspricht. Der rauhe Anblick der Waffen habe die Jungfrau erschreckt, meint Don Cesar (1110), eine Vermutung, welche der Wahrheit nicht ganz widerspricht. Als er sich ihr zu erkennen giebt und einen Augenblick vergebens auf eine Antwort wartet, da ihr Schrecken den Höhepunkt erreicht hat, sieht er in ihrem Stillschweigen Staunen, Sittsamkeit und schamhafte Demut (1162 f.); denn „jedes Neue, auch das Glück, erschreckt“ (1168). Don Cesar fragt Beatrice nicht, ob sie ihn liebe und in der Lage sei, ihm ihre Hand zu geben, ihr Stillschweigen und ihr passives Verhalten faßt er als Zustimmung auf.

Don Cesar ist rasch im Fühlen und Denken, rasch im Entschlusse und Handeln. Sein jugendlicher Ungestüm, der keinen Widerspruch erwartet und auch verträgt, läßt im Falle

eines Konfliktes das Schlimmste befürchten. Obwohl er neben seinem Bruder der mächtigste Mann Messinas ist, fühlt er sich doch seines Glückes nicht ganz sicher. Um allen Eventualitäten vorzubeugen, erklärt er sie vor Zeugen und mit Handschlag als seine Braut (1143 f.). Statt sie aber an einen sicheren Ort zu bringen, läßt er sie auf der Stelle zurück, wo er sie gefunden hatte.

Der Dichter konnte nicht anders handeln, wollte er einen Zusammenstoß der beiden Brüder ermöglichen. Don Cesar macht seinen Fehler zum Teile damit gut, daß er Beatrice unter den Schutz seiner Ritter stellt und so ihre Flucht oder Entführung vereitelt.

Nachdem sich Don Cesar des Besitzes der Beatrice, wie er glaubte, versichert hatte, entfernte er sich. Zarte Rücksicht auf seine Braut, sein Wunsch, daß sie sich an den Gedanken, die Braut von Messinas Fürsten zu sein, gewöhne, bestimmen ihn, Beatrice für kurze Zeit zu verlassen. Zugleich hofft er bald zurückkehren und seine Braut heimführen zu können, so wie es seiner und Beatricens würdig sei (1166 f.). Diese Gründe lassen sich hören, obwohl es doch einigermaßen befremdet, daß Don Cesar die Heißgeliebte, welche er monatelang gesucht hatte, so schnell wieder verlassen konnte. Schiller befindet sich auch hier in einer Zwangslage.

Ein längeres Verbleiben Don Cesars hätte zu Gefühlsäußerungen der Beatrice, zu einem Ausbruche ihres Affektes führen müssen, der Don Cesar den wahren Charakter derselben gezeigt und damit das ganze Gebäude des Dramas erschüttert hätte. Don Cesar bekundet damit einen ähnlichen Widerspruch zwischen seinem Verhalten und seinen Gefühlen, wie wir ihn anderwärts auch an seinem älteren Bruder beobachtet haben. Er beeilt sich, die kaum Gefundene so schnell als möglich zu verlassen, nachdem er sie sozusagen mit Beschlag belegt und ihr ein Entrinnen unmöglich gemacht hatte. Daß sich übrigens auch seine Äußerungen, seine stürmischen Gefühle und die Hast, mit der er seinen Bruder verließ, nicht gut mit der Sorglosigkeit vereinigen lassen, mit der er

viele Stunden verstreichen ließ, bevor er der lang gesuchten Beatrice gegenübertritt, ist schon oben gesagt worden.

Die Handlung hat, wie bereits bemerkt wurde, in diesem Auftritte den höchsten Grad der Verwicklung erreicht. Die Lösung konnte nicht lange ausbleiben. In welcher Richtung diese erfolgen mußte, war durch den Aufbau des Dramas und das Ziel, das sich der Dichter gesetzt hatte, vorgezeichnet. Nur ein guter Stern konnte die Handlung in eine andere Bahn leiten. Der Zuhörer sieht die Größe der Gefahr, da er das Verhältnis, in dem die Hauptpersonen zu einander stehen, nunmehr vollkommen durchschaut. Beatrice ahnt die Gefahr, die ihr aus der Liebe und Erklärung des mächtigen Fürsten Don Cesar erwuchs, ohne sie in ihrem ganzen Umfange würdigen zu können. Die beiden Brüder schwelgen noch in den rosigsten Hoffnungen, ohne zu ahnen, daß eine finstre, gewitterschwangere Wolke über ihrem Haupte schwebt, um sich in nächster Zeit über ihm zu entladen. In dieser Richtung, die zugleich die Schürzung des Knotens mit sich brachte, mußte sich die Handlung weiter entwickeln. Das Dunkel zwischen den Hauptpersonen mußte gelichtet werden; auch ihnen sollte die Fackel der Wahrheit leuchten, jedoch nicht, um sie zu erfreuen, sondern um sie in den Abgrund der Verzweiflung und in die Nacht des Todes zu stürzen.

Wo sind die Anhaltspunkte für die Weiterentwickelung der Handlung gegeben? Die Fürstin erwartet ihren Diener Diego. Die Brüder hatten einander das Versprechen gegeben, Arm in Arm vor die Mutter zu treten (554), um ihr so durch die That zu bezeugen, daß ihr heißer Wunsch in Erfüllung gegangen ist. Endlich waren beide von dem Verlangen getrieben, ihre Braut in festlichem Zuge in den väterlichen Palast und in die Arme der Fürstin zu führen.

Es lag in der Natur der Sache, daß die Handlung dort einsetzt, wo sich die anderen Glieder leicht anreihen konnten. Ein feierlicher Empfang der Braut war ohne die vorangegangene Verständigung und Mitwirkung der Fürstin-Mutter

nicht gut denkbar. Der Dichter trifft daher zwei Fliegen mit einem Schlage, indem er die Brüder vor Isabella erscheinen und die Mitteilung machen läßt, daß sich ihre Herzen nicht nur versöhnt, sondern auch gewählt haben und jeder von ihnen bereit ist, der Mutter eine Tochter ins Haus zu führen.

Der zweite Auftritt (II.) hat den Knoten vollends geschürzt, der fünfte und sechste haben vor allem den Zweck, Geschehenes zu erklären, den Schleier von dem Dunkel zum Teile zu heben und die notwendigen Erkennungsscenen und die damit verbundene Lösung des Knotens vorzubereiten. Dazwischen ist ein Chorlied (1174—1260) eingeschoben, das durch einige Zeilen der Beatrice in zwei Hälften geteilt wird, eine Art Kommos, nur mit dem Unterschiede, daß auf beiden Seiten entgegengesetzte Gefühle vorherrschen und die Worte der Beatrice, wenn sie von den Rittern gehört werden, von diesen doch nicht verstanden werden.

Der Chor begrüßt Beatrice als die Mutter künftiger Helden und preist sie glücklich, da sie in ein glückliches, göttterbegünstigtes, ruhmbekränztes Haus eintritt. Die Göttinnen der Jugend und des Sieges werden die jugendliche, in ihrer Liebe siegreiche Braut des Herrschers an der Schwelle des Palastes empfangen. Sie verdient es auch; denn ihre Schönheit reiht sich ebenbürtig an die Schönheit der Mutter an (1174—1210; 1209 und 1210 doppelsinnig). Das köstlichste Kleinod ist ja die Schönheit, die Blume der Frauen; sie allein ist des Königs Gut (1230—1254).

Die Worte des Chors (1174—1210) bezeugen Beatrice, daß Don Cesar nicht gelogen hat und sie keinem Abenteurer in die Hände gefallen ist. Der Schrecken, der sie bei dem plötzlichen Erscheinen und den Mitteilungen des Don Cesar erfaßt hatte, kommt allmählich zum Ausbruche. Denn weit entfernt, in den Ton des Chors einzustimmen, bedauert sie ihr Los, das sie in das Schicksal dieses fluchbeladenen Geschlechtes verstrickt hat. Sie ahnt nichts Gutes (1211—1230). Das ist nicht der Gefühlszustand einer glücklichen Braut. Er

steht im Gegensatz zu den freudigen Worten des Chors, in denen sich die Gefühle seines Herrn widerspiegeln.

Während sich die anderen Hauptpersonen des Dramas noch in trügerischer, hoffnungsvoller Freude wiegen, erkennt Beatrice mit Schrecken die Gefahr, in die sie ihre Liebe gestürzt hat. Die Worte der Jungfrau weisen bereits auf einen tragischen Ausgang der Dinge hin. Sie sollen den Zuhörer belehren, daß Beatrice nicht nur nicht die Gefühle Don Cesars teilt, sondern ihnen mit Entsetzen begegnet und ihr Schweigen von Don Cesar und seiner Begleitung eine falsche Deutung erfahren hat. Leider kommt dieser Ausbruch ihres Affektes zu spät; er war nicht mehr imstande, das drohende Unheil abzuwenden. Ihre Worte sind der natürliche Ausdruck der Gefühle, welche augenblicklich ihr Innerstes bewegten. Auch sah Schiller wohl ein, daß die Fortdauer ihres Schweigens, nachdem mit der Entfernung Don Cesars der Druck, der auf ihrer Seele lastete, gewichen war, unnatürlich gewesen wäre.

Beatrice zieht sich in den Gartensaal zurück, um sich dem Anblicke der Ritter zu entziehen. Diese nehmen vor dem Eingange des Gartens Stellung, um den köstlichen Besitz ihres Herrn vor dem Eindringen eines Fremden und Uneingeweihten zu schützen (1254 f.).

## V.

Die Handlung nimmt den oben angedeuteten Fortgang, so wie er von der Entwickelung der Verhältnisse geboten war. Die beiden Brüder waren vor der Mutter erschienen (1260 f.). Frohlockend steht die Fürstin in der Mitte ihrer Söhne; denn das Unerwartete war Ereignis geworden: die Herzen ihrer Kinder hatten sich gefunden, die Versöhnung war perfekt, scheinbar damit das Gebäude ihrer Wünsche gekrönt und die Aufgabe des Dichters erfüllt. So wie sich das Thema des Sophokleischen Dramas „die Bestrafung des Königsmörders“ infolge der Person des Mörders (= Oidipus) zu der Frage

zuspitzt: „Wer ist Oidipus?“ und sich damit indirekt in den Nachweis von der Wahrheit der Orakel verwandelt (vgl. meine Abh. I, 3, 17, 21), so hat auch die Aufgabe unseres Dramas: „Die Versöhnung der Brüder und der Friede der Stadt“, eine Änderung erfahren, die jedoch nicht mit gleich zwingender Notwendigkeit wie in Oidipus Tyrannos aus dem Thema selbst abgeleitet werden kann. Die Bestrafung des Mörders verlangt, wenn sie erfolgen soll, auch die Eruierung und Überführung des Mörders. Der Friede war in der Stadt durch die Versöhnung der Brüder hergestellt. Freilich war er, wie wir gesehen haben, unter der Einwirkung von Faktoren (der gemeinsamen Liebe zu Beatrice) gewonnen worden, welche seine Dauer in Frage stellen mußten. Die Bürger Messinas wünschen und fordern nach einem langen und blutigen Kampfe einen dauernden Frieden. Daher erweitert sich, wie schon oben gezeigt worden ist, das Thema zur Frage: „Wird der soeben geschlossene Friede auch von Bestand sein?“ Traut ihm doch selbst Isabella nicht recht, indem sie ihm in Beatrice eine Stütze zu geben sucht (123, 1356 f., 1376 f.). Dadurch, daß diese Person von einem Schleier umgeben und doch in ihrem mysteriösen Dunkel bereits zu den Trägern der Herrschaft und des Friedens, Don Manuel und Don Cesar, in bestimmte Beziehungen getreten war, gestaltet sich die zweite Hälfte des Dramas zu einer Reihe von Erkennungsscenen, indem einer Person nach der anderen die Binde von den Augen gezogen und das wahre Verhältnis, das zwischen ihnen bestand, klar gelegt wird.

Während aber im Sophokleischen Drama die Aufdeckung der Vergangenheit des Oidipus ein Gebot der Notwendigkeit war, war das Eingreifen der Beatrice zu dem Zwecke, um nach der Meinung der Fürstin den gewonnenen Frieden zu befestigen, nicht unbedingt notwendig, und während ferner die Lichtung des Dunkels, das die Person und die Vergangenheit des thebanischen Königs umgab, unbedingt eine Reihe von Erkennungsscenen und eine Katastrophe nach sich ziehen mußte, verlangte die Lüftung des Schleiers, der Beatrice ver-

hüllte, nicht notwendigerweise eine Reihe von solchen Scenen und eine damit verbundene tragische Lösung des Knotens. Diese ist vielmehr die Folge einer unglücklichen Kombination von Umständen und der Einwirkung einer über und außerhalb des Dramas thätigen, unsichtbaren Macht.

Schiller mußte diese Bedingungen erst schaffen, um eine Katastrophe zu ermöglichen; für Sophokles lag dagegen die Frage: wie und auf welchem Wege soll die an sich durch Stoff und Thema notwendige Lösung und Katastrophe herbeigeführt werden?

Wir sehen, daß auch in der strengen, konsequenten Durchführung des Themas das griechische Drama der Braut von Messina überlegen ist.

Worauf stützt sich die Hoffnung der Mutter, daß die Tochter die Herzen ihrer Söhne vereinen werde? Auf einen Traum der Fürstin und auf die Deutung, welche ihm ein Mönch gegeben hatte (1334 f.). Genesen würde sie einer Tochter, lautete die Antwort des Mönches, welche der Söhne streitende Gemüter in heißer Liebesglut vereinen würde (1349 f.). Nach der Versöhnung sollte die Schwesterliebe den geschlossenen Bund noch mehr befestigen, diesen Sinn legte die Fürstin in die Worte des gottgeliebten Mannes. Es ist schwer einzusehen, wie Beatrice ein Werkzeug des Friedens (1356), der letzte heilige Anker ihrer Hoffnung (1380) sein soll, wenn der Friede vor ihrem Eingreifen geschlossen wurde, wie Beatrice die Herzen ihrer Brüder in Liebe vereinigen soll, nachdem sich diese bereits in Liebe die Hand zur Versöhnung gereicht haben.

Beatrice war in diesem Falle mehr oder weniger überflüssig. Man sollte glauben, daß es Sache der Fürstin gewesen wäre, der Deutung ihres Traumes und der Hoffnung gemäß, welche sie auf die Tochter setzte, Beatrice den streitenden Brüdern als ihre Schwester gegenüberzustellen und dadurch, durch die Liebe zu der gemeinsamen Schwester, dem Hasse, mit dem sie sich gegenseitig befehdeten, die Spitze zu bieten.

Warum wehrt Isabella nach dem Tode ihres Gemahles nicht sofort mit diesem Unterpfande des Friedens dem blutigen Kampfe und läßt mehrere Monate unbenutzt verstreichen? Warum müssen die Brüder erst versöhnt werden, bevor die Schwester vor ihre Augen treten darf? Woher der Widerspruch zwischen den Hoffnungen und Worten der Fürstin und ihren Thaten? Weil, wenn die Schwester vor ihre Brüder getreten wäre, um sie zu entwaffnen, der ganze Aufbau des Dramas zusammengefallen wäre. Der Dichter fühlte diesen Widerspruch, daher die Frage Don Cesars: „Was wehrte dir, o Mutter, die lang Verborgne an das Licht hervorzuziehn und unsre Herzen zu erfreun?“ (1369 f.) und die Antwort der Isabella: „Was sonst, als euer unglücksel'ger Streit“ u. s. w. (1372 f.). Diese Begründung oder, wenn wir sagen wollen, Entschuldigung ist nichtssagend, weil ja gerade Isabella deshalb, um die Herzen der Brüder in Liebe zu vereinigen, im Vertrauen auf das ihr gegebene Orakel die Tochter gerettet hatte.

Wie ist also der Traum der Fürstin und die ihm von einem Mönche gegebene Deutung zu verstehen? Sind doch die Brüder versöhnt. Der Traum scheint ebenso wie seine Deutung falsch zu sein. Mit nichten. Wir haben bereits wiederholt darauf hinweisen müssen, daß es gerade die Liebe zu Beatrice, zu der unbekannten Schwester, gewesen ist, welche den Haß der Brüder (wenn auch vorübergehend) in ihren Herzen gelöscht und sie den Bitten ihrer Mutter willfährig gemacht hat. In Beatrice haben sich die Herzen der beiden Brüder in heißer Liebesglut vereinigt. In diesem Sinne haben der Traum und der Mönch die Wahrheit gesprochen und ist auch, wenn auch nur für kurze Zeit, der Wunsch der Mutter in Erfüllung gegangen.

Der Friede war so lange gesichert, als die Brüder Beatrice d. h. die Bande des Blutes nicht kannten, welche sie mit ihr verknüpften. Das Gebäude mußte in dem Augenblicke ins Wanken geraten, als ihm diese Stütze entzogen wurde. Dies geschah aber, als Isabella in dem Glauben,

die Festesfreude zu erhöhen und den Frieden noch besser zu verankern, ihre Söhne mit der Mitteilung überraschte, daß sie eine Schwester besitzen, die ihnen noch heute wiedergegeben werden soll. Denn Isabella erzielte mit ihren Bestrebungen schließlich das Gegenteil von dem, was sie beabsichtigte. Ihr geht es in ähnlicher Weise wie Jokaste im Oidipus Tyrannos. Auch diese wollte durch die Mitteilung des dem Laios gegebenen Orakels und die daran angeschlossene Erzählung die Betrübnis aus dem Herzen ihres Gemahls verscheuchen. Das Gegenteil geschah von dem, was sie gewollt hatte (vgl. meine Abh. I, 21 f.). In ähnlicher Weise bereitet die Mitteilung der Isabella die Lösung vor und dies in einem Sinne, der ihren Wünschen gerade entgegengesetzt war. Im Anfange herrschte wohl allgemein die Freude vor, die noch durch die wunderbaren Enthüllungen der Fürstin gesteigert wurde. Beide, Fürst und Fürstin, hatten einst, so erzählt Isabella, als sie sich Mutter fühlte, einen seltsamen Traum. Dem Fürsten träumte, daß aus seinem hochzeitlichen Bette zwei Lorbeerbäume wuchsen. Zwischen ihnen erhob sich eine Lilie. Da wurde diese auf einmal zur Flamme, welche beide Bäume ergriff und das ganze Haus in einem Feuermeere verschlang (1306 f., 2336 f.). Auch die Fürstin hatte in jener Zeit einen Traum, doch von ganz anderer Art. Ein schönes Kind spielte im Grase, als sich ihm zwei Raubtiere, ein Löwe und ein Adler, nahten. Sie ließen ihre frisch erjagte Beute in den Schoß des Kindes fallen und legten sich, Adler und Löwe fromm gepaart, zu seinen Füßen nieder (1334 f.).

Die beiden Träume, in ihrer Art verschieden, haben auch von zwei verschiedenen Personen eine verschiedene Deutung gefunden. Wenn die Fürstin eine Tochter gebären würde, prophezeit ein Araber, das Orakel des Fürsten, so würde sie die beiden Söhne und den ganzen Stamm vernichten. Anders lautete, scheinbar entgegengesetzt, wie bereits oben bemerkt wurde, die Deutung, welche ein Mönch dem Traume der Fürstin gab. Isabella werde einer Tochter genesen, welche die streitenden Gemüter ihrer Söhne in heißer Liebesglut ver-

einen würde. Quod volumus, et credimus libenter, ein alter Erfahrungssatz! Isabella ward Mutter einer Tochter. Im Vertrauen auf ihren Traum und seine Deutung rettet sie ihr Kind vor dem grausamen Befehle des Fürsten und ließ es auf verborgener Stätte von fremden Händen erziehen. Ein treuer, verschwiegener Knecht hatte sich in ihren Dienst gestellt. Er war auch jetzt nach der Tochter ausgesandt worden. Jeden Augenblick kann er zurückkehren und sie, die ein hartes Gebot aus dem väterlichen Hause verstoßen hatte, an die Brust und in die Arme ihrer Brüder zurückführen (1360 f., 1386 f.).

Durch die Mitteilungen der Fürstin wird das Dunkel, das Beatrice umgab, zum Teile gelichtet. Der Zuhörer vernimmt, warum Beatrice das Vaterhaus meiden mußte, die Brüder, daß sie eine Schwester besitzen und warum sie bisher von ihr nichts gewußt haben. Daß die Tochter der Fürstin mit Beatrice, ihrer Braut, identisch ist, davon haben die Brüder noch nicht die geringste Ahnung; der aufmerksame Zuhörer konnte über die Identität nicht mehr im unklaren sein. Der erste Traum enthält den Grund, warum die Tochter beseitigt und aus der Mitte der Ihrigen gestoßen wurde, der zweite, warum sie erhalten wurde und den Ihrigen wieder zurückgegeben werden soll.

Nach der Anlage des Dramas mußte Beatrice fremd und von ihren Brüdern ungekannt, von fremden Personen erzogen werden. Wie hätte sie sonst ihr Herz entzünden und mit verzehrender Leidenschaft erfüllen sollen?

Alle diese Thatsachen finden durch die beiden Träume ihre Erklärung. Eine ähnliche Rolle spielt das dem Laios gegebene Orakel im Leben des Oidipus. Wäre der thebanische Königssohn nicht infolge dieses Orakels ausgesetzt worden, er wäre wohl nie der Mörder seines Vaters und der Gatte seiner Mutter geworden (vgl. meine Abh. I, 28 f.). So wie im Sophokleischen Drama die Enthüllungen die irreligiöse Behauptung der Jokaste, daß die Orakel nicht die Wahrheit sprechen, Lügen strafen (vgl. meine Abh. I, 31 f.),

so gestalten sich auch die folgenden Enthüllungen in der Braut von Messina zum Nachweise, daß die Träume des Herrscherpaares nicht unwahr gewesen sind (2377 f.). Der Unterschied zwischen dem Sophokleischen und Schillerschen Drama ist einleuchtend. Er liegt zunächst äußerlich darin, daß Schiller an Stelle der Orakel Träume setzte, vor allem aber darin, daß er beiden Träumen eine gleiche Bedeutung vindiziert wie Sophokles seinen Orakeln und infolge dessen Isabella hier und später (2327 f.) Äußerungen in den Mund legt, die den religiösen, christlichen Anschauungen widersprechen mußten, während der Glaube an die Wahrhaftigkeit der Orakel im Sophokleischen Drama mit der religiösen Denk- und Gefühlsweise der Griechen, nicht nur der handelnden Personen, sondern auch der Zeitgenossen des Dichters auf das Innigste verschmolzen war. Schiller hat in dem Bestreben, mit Sophokles zu wetteifern, aus dem griechischen Drama ein Element in die Braut von Messina aufgenommen, das sich mit der Zeit und Anschauung der Personen des Dramas nicht gut verträgt.

Was Schiller in seiner Abhandlung „Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie" zur Rechtfertigung der Vermischung christlicher Religion mit griechischer Götterlehre vorbringt, vermag nicht die erste Forderung eines dramatischen Kunstwerkes aufzuheben, daß sich die Personen eines historischen Dramas, selbst wenn sie über ihre Zeit hinausragen, mit ihren religiösen und ethischen Grundanschauungen nicht im Widerspruch setzen dürfen. Die Einheit der Person, die Individualität darf nicht verloren gehen, dem Streben nach Einheit dürfen nicht die Grundgesetze unseres Gefühls- und Vorstellungsleben zum Opfer gebracht werden. Der Dichter mag in der Wahl seines Themas und der geeigneten Umstände souverän sein, in der Kombination und Gestaltung derselben zu einem Kunstwerke ist er durch bestimmte Gesetze der Kunst und des Verstandes gebunden, wenn das Werk nicht die innere Wahrheit einbüßen soll. Schiller kann der Vorwurf nicht erspart bleiben, daß er, von dem Wunsche

beseelt, dem Oidipus Tyrannos etwas Analoges an die Seite zu stellen, auf eine falsche Bahn gelockt wurde und infolge dessen, indem er in der Anlehnung an das griechische Muster zu weit ging, der Forderung nach innerer Wahrheit in der Braut von Messina nicht immer vollkommen Rechnung getragen hat.

Die Rechtfertigung Schillers, welche den Schluß seiner oben genannten Abhandlung bildet, macht den Eindruck, als ob der Dichter aus der Not eine Tugend machte. —

Kehren wir noch einmal zu dem Traume der Fürstin zurück! Er soll, wie bereits angedeutet wurde, begreiflich machen, warum die Tochter dem Traume und Befehle des Fürsten zum Trotze erhalten und gerettet wurde. Diesem Traume kommt eine ähnliche Bedeutung zu wie dem Mitleide des Hirten im Oidipus Tyrannos. Der Hirt des Laios tötet nicht das Knäblein, sondern übergiebt es, dem Auftrage der Jokaste entgegen, seinem Freunde, einem Hirten des Polybos. Was hier das Mitleid thut, thut in der Braut von Messina der Traum der Fürstin. Schiller wählt offenbar dieses Mittel, weil er uns Isabella in einem milderen, von dem Hauche christlicher Liebe erwärmten Lichte erscheinen lassen, weil er nicht wie Sophokles die Gemahlin des Laios, die Mutter zur Mörderin ihres eigenen Kindes machen wollte. Von diesem abstoßenden Charakterzuge sollte Isabella frei bleiben. Zugleich wird der Traum ein treibendes Element in dem Drama. Die Tochter wird dem Tode entrissen und wächst an einer von der Welt abgeschiedenen Stätte auf, um so ungekannt die Herzen ihrer Brüder in Flammen zu setzen. Hierauf wird sie, von der dem Mönche vertrauenden Fürstin, im geeigneten Momente aus der Verborgenheit hervorgezogen, um zwischen die beiden Brüder als Bindeglied gestellt zu werden.

Dadurch kommt die Handlung in Bewegung, der Knoten wird geschürzt und in weiterer Folge die Katastrophe herbeigeführt. Denn Don Manuel entführt Beatrice aus Furcht,

sie könnte ihm nach den letzten Andeutungen des alten Dieners entrissen werden (777 f.), und in Messina wird sie von einem Späher des Don Cesar entdeckt. Die unmittelbare Folge davon war wieder ihr Zusammentreffen mit Don Cesar. Nach dieser Komplikation konnte die Katastrophe und Lösung nicht länger ausbleiben. Wie man sieht, hat Schiller den Traum der Fürstin in so geschickter Weise benutzt, daß er zu einem der wichtigsten Faktoren in der Entwickelung des Dramas geworden ist.

Außer den beiden Träumen kommen in der Erzählung der Fürstin noch folgende Merkmale in Betracht. Ein treuer Knecht hat nach dem Wunsche seiner Herrin die Tochter gerettet (1327 f.). Sie wurde an verborgener Stätte von fremder Hand erzogen, die Mutter mußte sich aus Furcht vor dem argwöhnischen Gatten den heiß ersehnten Anblick ihres lieben Angesichtes versagen (1360 f.). Der alte Diener ist nach ihr ausgesandt worden, so daß seine Rückkehr jede Stunde erfolgen kann (1386 f.).

Ich habe diese Thatsachen deshalb herausgehoben, weil sie geeignet waren, Don Manuels Verdacht zu erregen. Wie über der Tochter der Fürstin, schwebte über seiner Braut ein ähnliches Geheimnis (745 f.). Auch Beatrice war von *edlem* Stamme (749), war dem Gotteshause als heiliges *Pfand* anvertraut worden, um einst *zurückgefordert* zu werden (741 f.), war auch an *verborgener* Stätte in einem fremden Kreise *aufgewachsen*, *ohne* ihre Angehörigen zu *kennen*. Ebenso war es ein *alter* Mann, der den Verkehr zwischen Kind und *Mutter* (753 f.) vermittelt und in den *letzten* Monaten wiederholt Andeutungen über eine baldige Änderung ihres Schicksals gemacht hatte (765 f.). Auch Beatrice sollte an *dem Tage*, an dem sie von Don Manuel entführt wurde, den Ihrigen *zurückgegeben* werden (781 f.). Nimmt man noch das Alter der Beatrice hinzu, so ist die Zahl der *übereinstimmenden* Merkmale zwischen der Braut von Messina und der Tochter der Fürstin so groß und von der Art, daß man sich füglich wundern muß, daß Don Manuels

Gedanken nicht sofort von der Erzählung seiner Mutter auf Beatrice abgelenkt wurden. Die Aufmerksamkeit wäre zweifellos nicht ausgeblieben, wenn Isabella den Aufenthaltsort der Beatrice näher beschrieben oder den Namen des Klosters angegeben hätte. Der Dichter mußte eine solche Bemerkung unterdrücken, da eine vorzeitige Lösung dem Plane des Dramas widerstrebte. Man könnte das auffallende Schweigen des älteren Bruders gegenüber den wiederholten Fragen des Don Cesar in dem Sinne deuten, als ob ein dunkles, unbestimmtes Gefühl der erwachenden Erkenntnis vorausginge. Don Cesar äußert nämlich wiederholt seine Freude über die gefundene Schwester (1292 f., 1298, 1330 f., 1368 f.); Don Manuel ist dagegen während der Enthüllungen seiner Mutter zurückhaltend und begnügt sich bis auf zwei gelegentlich eingestreute Bemerkungen (1294 f., 1358 f.) damit, die passive Rolle eines Zuhörers zu spielen. Vielleicht wollte Schiller damit andeuten, daß sich in die Brust Don Manuels eine solche Ahnung eingeschlichen hatte. Allein kein Wort in seinem Munde verrät vor dem Erscheinen des Diego, daß ein solcher Verdacht in ihm rege geworden wäre. Don Manuel ergeht es in ähnlicher Weise wie Oidipus. Beide sind, obwohl die Wahrheit offen vor ihnen liegt, mit Blindheit geschlagen (vgl. meine Abh. I, 14). Der Unterschied zwischen ihnen besteht darin, daß Oidipus auf die Enthüllungen des Teiresias leidenschaftlich reagiert und dadurch auf eine falsche Fährte gerät, während Don Manuel mit anscheinend geringer Teilnahme der wunderbaren Erzählung der Mutter folgt. Wie kommt das? Wie läßt sich die auffallende Ruhe Don Manuels und seine geistige Blindheit erklären? Don Manuel hat sein ganzes Sinnen und Trachten auf den festlichen Empfang seiner Braut gerichtet. Mit diesen Gedanken und dem brennenden Verlangen, Isabella von seiner Wahl und den bisher getroffenen Anstalten rechtzeitig zu verständigen, war er in den Palast zurückgekehrt.

Die unerwarteten Mitteilungen seiner Mutter spannen seine Ungeduld auf das Höchste, er hört mit halbem Ohr

auf ihre Worte, Herz und Gedanken sind bei Beatrice, welche mit wachsender Sorge die Rückkehr des Geliebten erwartet. Sein Geheimnis schwebt ihm auf der Zunge, er unterbricht die Mutter mit Worten, welche verraten, was sein Herz erfüllt (1358 f.), und kaum hat Isabella geendet, als die mühsam unterdrückte Freude und das lang gehütete Geheimnis aus der Tiefe der Brust hervorbrechen (1391 f.). Der Grund für das eigentümliche Verhalten Don Manuels liegt somit tiefer, liegt in seiner Gemütsverfassung, in dem augenblicklichen Seelenzustande des Ritters. Man darf aber auch nicht übersehen, daß sich Don Manuels Temperament und Charakter in mancher Hinsicht von dem seines jüngeren Bruders unterscheiden. Don Cesar ist leidenschaftlich und ungestüm; er sieht Beatrice und ist sofort von leidenschaftlichem Verlangen erfüllt, sein Entschluß steht fest, sie muß seine Gattin werden. Auch Don Manuel fühlt sich sofort zu Beatrice hingezogen; aber seine Liebe hat infolge des längeren, innigen Verkehrs eine breitere, feste Grundlage gewonnen. Diese Gründe erklären, scheint es, zur Genüge, wenn der Eindruck, den die Erzählungen der Isabella auf ihre Söhne macht, ein verschiedener ist, aber auch, wenn Don Manuel, obwohl älter und ruhiger, doch dem jüngeren Bruder mit seinen Eröffnungen zuvorgekommen ist (1391 f.).

Don Cesar beeilt sich sofort, sein Versäumnis gut zu machen (1410 f.). Nicht ohne einen kleinen Anflug von Unmut darüber, daß ihm der ältere Bruder die Fülle des Muttersegens vorweggenommen hat, überrascht er Mutter und Bruder mit der Mitteilung, daß auch in sein Herz die Liebe eingezogen ist und Isabella an dem gleichen Tage seine Braut empfangen soll. Für die Entwickelung der Handlung scheint es ganz gleichgültig zu sein, ob der ältere oder der jüngere Bruder zuerst mit seinen Mitteilungen hervortritt. Schiller gab Don Manuel zuerst das Wort, weil er sein Verhalten mit seinem momentanen Seelenzustande und der teilweisen Zerstreutheit, welche ihn die so bedeutungsvollen Daten in der Erzählung der Fürstin übersehen ließ, in Einklang bringen mußte. Isa-

bella durfte in ihren Enthüllungen nicht zu weit gehen, um nicht die Aufmerksamkeit des Don Manuel zu erregen, und Don Manuel sollte nicht merken, daß er in Beatrice seine Schwester liebe.

In natürlicher Folge reihen sich die Erzählung der Mutter und die Mitteilungen ihrer Söhne aneinander. Eine Enthüllung folgt auf die andere. Die Mutter hatte den Anfang gemacht. Es lag dies auch in der Natur der Sache. Isabella wollte damit zum Teile ihr Vorgehen rechtfertigen (1299 f., 1372 f.) uud zu einer Freude eine andere gesellen (1286 f.). Mit dem Frieden und der holden Eintracht sollte auch eine liebe Schwester ins Haus einziehen. Dem Beispiele der Mutter folgte der ältere Bruder, gewissermaßen in absteigender Reihenfolge. Ihm schloß sich wieder der jüngste Sohn, Don Cesar, an. Jeder hat sein Geheimnis und jeder das Bedürfnis, sein Herz vor dem andern auszuschütten.

Beide Söhne lieben, beide wollen noch an demselben Tage ihre Braut der Mutter zuführen. Diese Thatsache hätte alle drei, Mutter und Söhne, im Hinblicke auf den Traum der Fürstin und die Worte des Mönches stutzig machen müssen, wenn ihnen nicht der Freudenrausch, der alle infolge der plötzlich auf sie einstürmenden, wechselseitigen Mitteilungen erfaßt hatte, jede Überlegung geraubt hätte. Denn ein Vergleich jenes Traumes mit den gegebenen, bekannten Thatsachen mußte den Brüdern sagen, daß es zwischen ihnen zu einer Versöhnung gekommen sei, bevor sie ihre Schwester gekannt haben, daß somit zwischen jenem Traum und dieser Thatsache ein scheinbarer Widerspruch bestehe. Nun hören sie, einer aus dem Munde des andern, daß sie lieben, ein Wesen lieben, über dessen Abstammung und Vergangenheit das Dunkel ausgebreitet ist, nachdem sie kurz vorher aus dem Munde der Mutter vernommen haben, daß sie eine Schwester besitzen, deren Existenz ihnen bisher verborgen geblieben war. Sie stehen vor etwas Unbekanntem. Die Lösung dieses Unbekannten war ihnen bereits durch die Mit-

teilung der Mutter, daß ihnen eine jüngere Schwester noch lebe, durch den zweiten Traum und seine Deutung und durch die Thatsache ihrer Versöhnung und Liebe gegeben. Denn, so mußten sie folgerichtig schließen, wenn der Traum und seine Deutung wahr und richtig sind, so kann das rätselhafte Mädchen, das sie lieben, nur ein und dieselbe Person, niemand anders als ihre Schwester sein. Statt aber in ihren gegenseitigen Enthüllungen ein memento zu erblicken, geraten sowohl Isabella als Don Manuel in eine Art von Ekstase, der ältere Bruder in seiner Freude, weil der wilde Sinn des jüngeren Bruders durch die Macht der Liebe gebändigt ist und er nunmehr ganz an die Versöhnung, an das Herz des Bruders glauben kann (1417 f.); die Mutter, weil nach einem langen Leben einsamer Traurigkeit wider Erwarten die Freude von allen Seiten in die öden Säle eindringt und sie statt einer Tochter bald drei blühende Töchter umgeben werden (1427 f.). Sie, die noch vor einigen Stunden mit zerrissenem, verzweiflungsvollem Herzen ihre Söhne dem Schicksale überlassen hatte (439 f.), verfällt jetzt in das andere Extrem und hebt ihr Glück weit über das Geschick anderer, glücklicher Mütter empor. Warum diese Verzückung, dieser leidenschaftliche Erguß auf Seite des älteren Bruders und der noch älteren Mutter? Sie sollten zeigen, daß auch diesen beiden Personen, der einen trotz ihres höheren Alters, der anderen trotz Charakter und Temperament — von dem jüngeren, leidenschaftlichen Bruder gelten nicht diese Voraussetzungen — jede Besonnenheit und vernünftige Überlegung unter dem plötzlichen Eindrucke unerwarteter, scheinbar froher Thatsachen abhanden gekommen war. Weder Isabella noch Don Manuel sehen die Gefahr, der sie entgegengehen, und daß ihr Glück auf Sand gebaut ist.

Die Freude hatte ihren höchsten Grad erreicht, zugleich geht's mit der Lösung des Knotens, die mit den gegenseitigen Enthüllungen begonnen hat, auf der abschüssigen Bahn schnell abwärts. „Das Unglück schreitet schnell.“

Mit der Freude ist auch die Neugierde der Mutter erwacht. Sie ist um so mehr gespannt, etwas über die Bräute ihrer Söhne zu hören, als sie weiß, daß keinem der benachbarten Fürsten königliche Töchter erblühen (1441 f.). Ihr Stolz und die Gesinnung ihrer Söhne verbieten ihr aber zu glauben, daß sie einer Unwürdigen, einer Unedlen ihr Herz geschenkt haben (1441 f., 1561 f.). Die Söhne antworten der Mutter in einer Reihenfolge, mit der sie das Geheimnis ihres Herzens verraten haben. Was diese hört, ist nicht viel und auch nicht von der Art, daß es sie vollkommen befriedigen konnte (1450 f., 1471 f., 1552 f.). Don Manuel bittet Isabella, wenigstens heute noch nicht den Schleier von seinem Glücke zu heben. Es werde der Tag kommen, der alles offenbaren werde; auch werde die Mutter sicher seine Braut ihrer und seiner würdig finden (1445 f.).

Isabella mußte sich mit dieser ausweichenden Antwort begnügen. Der ältere Sohn gleiche dem Vater; auch dieser liebte es seine Ratschlüsse im fest verschlossenen, unzugänglichen Gemüte zu bewahren (1456 f.). Mit solchen Gedanken tröstet sich die Fürstin und gewährt Don Manuel die kurze Frist.

Doch auch Don Cesars freier, offener Sinn vermag der Mutter keine Königstochter zu nennen (1456 f.). Um Isabella zu beweisen, daß ihn nicht sein eigener Wille, sondern eine höhere Macht zu seiner Braut gezogen (1471 f.), und ihn nicht äußerer Schein, sondern ihr innerstes Wesen, „ihr tiefstes und geheimstes Leben" (1530 f.) mit heiliger Gewalt an sie gefesselt habe, schildert Don Cesar ausführlich, wo und unter welchen Umständen (in der Kirche, während „der ernsten Totenfeier des Vaters" — nicht verheißungsvoll!) er die Herrin seines Herzens gefunden habe (1458—1543).

Die Antworten der beiden Söhne stechen gewaltig von einander ab.

Don Manuel, der ältere Bruder, ist schweigsam, er weigert sich entschieden, wenn auch mit höflichen Worten, der Mutter die erbetene Auskunft zu geben. Der jüngere Don

Cesar ist mitteilsam, er verwahrt sich sofort gegen den Vorwurf der Verschlossenheit (1458 f.); er wolle alles sagen, was er weiß und erlebt habe, und er thut es auch.

Woher dieser Gegensatz in dem Verhalten der beiden Brüder? Warum darf die Mutter nicht wissen, was der Fremde, der Chor, aus dem Munde seines Herrn Don Manuel hören konnte? Dieser Widerspruch ist bereits an einer anderen Stelle näher beleuchtet worden. Don Manuel bedurfte der Mitwirkung des Chors. Dazu hätten allerdings einige Andeutungen über seine Liebe genügt. Er wird aber ausführlich, weil vor dem Zuhörer die geheimnisvollen Fäden allmählich aufgerollt werden sollten. Vor der Mutter mußte derselbe Ritter schweigen, weil durch diese Mitteilungen sofort die Identität seiner Braut und Schwester erwiesen und dadurch der Plan des Dramas, der auf eine Reihe von Erkennungsscenen abzielte, zerstört worden wäre. Daher durfte in Gegenwart der Fürstin und des jüngeren Bruders weder die Auffindung der Beatrice in dem Kloster der heiligen Caecilia noch ihre Bergung in einem Garten Messinas mit einem Worte gestreift werden, mit anderen Worten, Don Manuel mußte sich ganz ins Stillschweigen hüllen, sollte nicht alles gegen die Intentionen des Dichters vor der Zeit aufgedeckt werden. Isabella entschuldigt Don Manuels ablehnende Antwort, wie bereits bemerkt wurde, mit dem geheimnisvollen, verschlossenen Charakter, den der ältere Sohn mit dem verstorbenen Fürsten gemein habe. Der Zuhörer muß bei diesen Worten etwas bedenklich den Kopf schütteln, wenn er sich an die Redseligkeit erinnert, welche Don Manuel einige Stunden vorher seinem Gefolge gegenüber an den Tag gelegt hatte. Den wahren, inneren, psychologischen Grund kennt allerdings Isabella nicht. Don Manuel hatte Beatrice ihren Angehörigen entführt, aus dem Kloster geraubt. Selbst der Chor konnte sein Bedenken über die „verwegen-räuberische That" nicht zurückhalten. Um so mehr mußte Don Manuel fürchten, daß seine Mitteilungen die Freude der Mutter trüben und vielleicht ihren Wider-

spruch herausfordern würden. Das mußte verhütet werden. Don Manuel wollte mit einer vollzogenen Thatsache allen eventuellen Ansprüchen und Einsprüchen die Spitze bieten. Diesen Grund deutet der Dichter nirgends an. Wir müssen ihn aber gelten lassen, wenn wir Don Manuel nicht auch hier der Inkonsequenz zeihen wollen. Daß in diesem Falle der Charakter des Prinzen jene Aufrichtigkeit und Offenheit vermissen läßt, deren sich mit Recht der jüngere Bruder rühmen kann (1459 f.), kann nicht geleugnet werden. Die Schuld, die Don Manuel durch den Raub der Beatrice auf sich geladen hatte, wird dadurch nicht kleiner. Don Cesar hatte keinen Grund, der Mutter etwas vorzuenthalten. Er will vor ihr, die er wie ein „Götterbild" verehrt (1486), sein Herz ausschütten. Seine bis ins einzelne gehende Schilderung der Umstände, unter denen er mit Beatrice zum erstenmal zusammentraf, geht in der Erinnerung an den Eindruck, als ihn das Feuer der Liebe ergriff, in schwungvolle Worte der Begeisterung über (1525 f.).

Und doch ist die Erzählung nicht vollständig. Wie Beatrice plötzlich seinen Blicken entschwand (1127 f.) und von ihm nach monatelangem, vergeblichem Suchen vor kurzem in einem Garten Messinas wiedergefunden wurde, davon bekommt weder Isabella noch Don Manuel etwas zu hören. Warum? Die Aufmerksamkeit des älteren Bruders wäre rege geworden. Das mußte verhütet und einer vorzeitigen, dem Plan des Dichters widerstrebenden Enthüllung vorgebeugt werden. Welcher Mittel bedient sich nun Schiller, um den Fluß der Rede und der Gefühle des Don Cesar einzudämmen?

Von den Worten des Bruders hingerissen, fällt Don Manuel diesem in die Rede, um zu bestätigen, daß ein gleiches Gefühl sein Herz erfaßt und ihm jede freie Wahl genommen habe (1543 f.). Beide Brüder stimmen darin überein, daß die Liebe verwandtes miteinander vereinige, eine Art Amphibolie, der wir wie bei Sophokles auch bei Schiller nicht selten begegnen. Unbewußt hat Don Manuel die ganze Wahrheit gesprochen. Seelisch und physisch standen sich die

beiden Brüder und Beatrice am nächsten. Man sollte meinen, daß der feurige Erguß Don Manuels den jüngeren Bruder in nichts an der Fortsetzung seiner Erzählung hätte hindern können. Kaum hatte jedoch Don Manuel geendet, als die Mutter das Wort ergriff. Sie hat genug gehört, um zu wissen, daß das Verhängnis mit ihren Kindern seinen eigenen Weg gehe und sie auf ihren Entschluß keinen Einfluß ausüben könne. Ohne die Abstammung und Vergangenheit seiner Braut näher zu kennen, hatte der eine wie der andere Herz und Hand unter dem Einflusse höherer Gewalten verschenkt und über seine Zukunft entschieden. Es blieb daher der Mutter nichts anderes übrig, als auf das Herz und die vornehme, hohe Gesinnung ihrer Söhne zu vertrauen (1552 f.). Aus den Worten der Fürstin spricht eine stille Resignation. Sie sieht ein, daß sie das Geschick ihrer Söhne nicht in den Händen hat; eine stärkere Hand hat die Leitung an sich gerissen. Die übermütige Freude, welche ob der ersten Mitteilungen der Söhne ihre Brust höher schwellen ließ, ist geschwunden. Es scheint, als ob eine dunkle Ahnung von dem kommenden Unglück ihr Herz beschliche und sie zur Vorsicht mahnte. Sie tappt mit ihren Söhnen im Dunkeln herum, obwohl, wie oben gezeigt worden ist, genug Anhaltspunkte gegeben sind, um sie das Rechte sehen zu lassen. Nach den Worten der Mutter wäre es Don Cesar noch immer möglich gewesen, dort anzuknüpfen, wo er Vers 1542 geendet hatte. Das Erscheinen Diegos gab jedoch der Aufmerksamkeit aller eine andere Richtung.

Wie die Wechselreden der Personen in diesem Auftritte beweisen, hat es Schiller in geschickter und wohl begründeter Weise verstanden, den redenden Personen nur jene Worte in den Mund zu legen, welche für den Augenblick selbst notwendig waren und die Entwickelung der Handlung in der vorgeschriebenen Richtung nicht hinderten. Die Handlung selbst ist nicht einen Schritt vorwärts gekommen, ihre Entwickelung dagegen, die Lösung des Knotens vorbereitet worden. Geschehenes wird mitgeteilt, Bilder einer

fernen und unmittelbaren Vergangenheit werden aufgerollt; die Fäden zwischen den einzelnen Thatsachen liegen jedoch noch im Dunklen. Don Manuel merkt nicht, daß die von ihm entführte Beatrice mit der von seiner Mutter an verborgener Stätte erzogenen Tochter identisch ist, Don Cesar nicht, daß die Jungfrau, welche bei der Bestattung des Vaters sein Herz entzündet hat und von ihm jetzt wieder gefunden worden ist, die Brant seines Bruders ist, und Isabella, daß die Liebe der Söhne ihrer eigenen Tochter gilt. Der Traum der Fürstin war in Erfüllung gegangen.

Der Zuhörer überschaut mit klarem Blicke die ganze Situation. Die Erzählung der Mutter hat ihm bestätigt, was er längst vermutet, daß die beiden Prinzen zu einer und derselben Person, zu ihrer eigenen Schwester, in leidenschaftlicher Liebe entbrannt sind. Sein Interesse ist nunmehr der Lösung des Knotens zugewandt. Der Fluch des Ahnen, der kaum unterdrückte Haß der Brüder läßt nichts Gutes erwarten, der Traum des verstorbenen Fürsten das Schlimmste befürchten. Der Traum der Fürstin war zur That geworden, beide Brüder hatte die Liebe zu ihrer Schwester zusammengeführt und vereinigt. Die Erfüllung dieses Traumbildes spricht auch zu Gunsten des ersten Traumes. Dieselben Gefühle, welche die Gegensätze zwischen den Brüdern überbrückt hatten, konnten unter Umständen zu verzehrenden Flammen werden, welche mit den beiden Lorbeerbäumen, den Brüdern, das ganze Haus verschlang. Nicht mit froher Zuversicht, mit dem Gefühle banger Erwartung, mit der Befürchtung einer drohenden Katastrophe sieht der Zuhörer der Zukunft entgegen. Ihn beherrscht ein ähnliches Gefühl wie den Zuhörer am Schlusse des zweiten Epeisodions des Oidipus Tyrannos. Beide durchschauen den wahren Sachverhalt, beide sehen das tragische Ende voraus. Dort fragt sich der Zuhörer: wie wird Oidipus zur vollen Wahrheit gelangen und wie ihre Aufhellung ertragen? Hier, wie wird der verschlungene Knoten entwirrt werden? Wird sich der Fluch des Ahnherrn und der Traum des

Fürsten erfüllen oder die Lösung zu einem friedlichen Ende führen? Dort war nach der Natur der Sache ein anderes Ende als ein tragisches ausgeschlossen, wenn Oidipus den Anspruch auf einen tragischen Helden erheben sollte. Hier konnte die Handlung auch einen anderen Verlauf nehmen, wenn ihn nicht widrige Zufälle oder feindliche Mächte verhinderten. Die Wahrscheinlichkeit spricht allerdings in Anbetracht aller Faktoren gegen eine friedliche Lösung. Die treibenden Elemente, die außerhalb des Dramas, wenn nicht über demselben stehen, wie der Fluch des Ahnherrn und der daraus fließende unnatürliche Haß der Brüder, die beiden Träume des Fürstenpaares, die unnatürliche Liebe der Brüder zur eigenen Schwester, machen einen friedlichen Ausgang der Handlung unwahrscheinlich. Daß eine große Schwäche unseres Dramas in der Einwirkung von Kräften besteht, welche nicht aus dem Charakter und der Handlungsweise der Personen hervorgehen, ist schon früher bemerkt worden.

## VI.

Der erste große Akt dieses Dramas ist mit der Versöhnung der beiden Brüder abgeschlossen. Was die Ältesten Messinas gewünscht und die Fürstin längst ersehnt, was Isabella einst im Traum vorbildlich gesehen hatte, das war geschehen, zum Teil außerhalb der Sphäre dieses Dramas: Die Brüder waren versöhnt, der geschlossene Friede hatte durch den Segen der Mutter seine Weihe erhalten.

Die zweite Hälfte des Dramas ist eine Probe auf die Dauerhaftigkeit dieses Friedens und die Wahrheit des ersten Traumes. Die Ansätze zur Weiterentwickelung sind in dem ersten Teile enthalten.

Diego wird mit der Tochter der Fürstin erwartet, er kann jeden Augenblick erscheinen (1387); jeder von den beiden Brüdern will der Mutter seine Braut vorführen. Wie man sieht, ist das Gefüge, welches die erste Hälfte unseres Dramas mit der zweiten verbindet, viel fester als

an der analogen Stelle im Sophokleischen Drama. Alles hängt hier von der Aussage des erwarteten Dieners ab. Es ist aber kaum zu erwarten, daß dieser sich widersprechen und sich selbst Lügen strafen wird. Es mußte daher der Handlung von außen ein Stoß in der gewünschten Richtung gegeben werden. Dies geschieht durch das unerwartete, zufällige Auftreten des korinthischen Boten (vgl. meine Abh. II, 1f.).

Die Aufmerksamkeit ist in der Braut von Messina zunächst auf die Rückkehr des alten Dieners gerichtet. In der That zeigt sich Diego nach den Worten der Isabella (1562) in der Thür, um noch rechtzeitig den weiteren, vorzeitigen Enthüllungen des jüngeren Sohnes ein Ende zu machen. Schiller konnte keinen passenderen Zeitpunkt für das Auftreten des Dieners wählen. Die Brüder hatten sich versöhnt und standen zum erstenmal mit freudestrahlenden Augen vereint vor der Mutter; diese sollte aus ihren Händen zwei Bräute empfangen, sie wiederum aus den Händen der Mutter eine Schwester erhalten. Mit dieser sollte der Anfang gemacht werden. Nach der Sendung des Diego (116f.) und der Versöhnung der Brüder konnte ihre Rückkehr in das Vaterhaus nicht länger auf sich warten lassen. Zu den in Liebe und Frieden geeinten Brüdern als dritte im Bunde gesellt mußte Beatrice das Glück der Mutter, der so viele Jahre das Antlitz der geliebten Tochter entzogen war, ins Übermaß steigern (1568). Statt des Erwarteten geschieht das Gegenteil; mit Diego tritt nicht die Freude, sondern das Unglück ins Fürstenhaus. Der Umschwung erfolgt in den Augen der Hauptpersonen plötzlich und unerwartet, der Zuhörer sieht schon lange das Unglück heranschleichen. Nicht mit einem Schlage trifft es das Geschlecht, sondern successiv wird eine Stütze nach der andern niedergeworfen, bis das ganze Haus in Trümmern zusammenfällt.

Diego bringt nicht die lang ersehnte Tochter zurück. Korsaren, welche in der Nähe des Klosters vor Anker lagen, haben nebst einer dort weidenden Rinderherde auch Beatrice in der letzten Nacht aus dem Kloster geraubt (1563f.).

So lautet der Bericht des alten Dieners. Frage und Antwort bewegen sich zumeist in kurzen, abgerissenen Sätzen. Isabella war, als sie die Nachricht von dem Raube ihrer Tochter vernahm, vor Schrecken bleich und zitternd auf einen Sessel gesunken, die Stimme versagte ihr den Dienst. Der jüngere Bruder ergreift für sie das Wort und zwingt durch mehrere leicht und treffend hingeworfene Fragen den Diener, den Sachverhalt in Kürze zu erzählen. Stumm hört Isabella dem Berichte des Alten zu. Als aber Don Cesar nicht den Verdacht unterdrücken konnte, daß Beatrice, wenn sie frei genug dem Räuber war, in Freiheit auch entfliehen konnte (1614 f.), empört sich in ihr das mütterliche Gefühl gegen einen solchen Argwohn. Sie rafft sich auf aus der Erschlaffung, die sie infolge des plötzlichen Schreckens ergriffen hatte, erhebt laut Einspruch gegen den Gedanken, der ihrer Tochter Pflichtvergessenheit zum Vorwurf macht, und fordert ihre Söhne auf, indem sie an ihren Heldenmut und ihre Bruderliebe appelliert, den Raub zu rächen und die Schwester zurückzuerobern (1615 f.). Wie kommt Don Cesar plötzlich zu jenem Verdachte, trotz der anscheinend glaubwürdigen Erzählung des Alten? Allerdings war auch die Behauptung Diegos, Beatrice sei von den Korsaren geraubt worden, eine V e r m u t u n g, welche die Thatsache, daß jene seit dem letzten Morgen vermißt wurde, erklären sollte.

Das plötzliche Verschwinden der Prinzessin ließ eine doppelte Erklärung zu: entweder war sie mit ihrer Zustimmung oder gewaltsam entführt worden. Die erstere Annahme war durch den Charakter der Beatrice und den Umstand ausgeschlossen, daß ihre Zusammenkünfte mit Don Manuel verborgen geblieben waren. Weder den Bewohnern des Klosters noch Diego war der Gedanke an eine solche Entführung gekommen. Alle hatten die feste Ueberzeugung, daß Beatrice geraubt worden sei. Diese wurde noch durch die zufällige Anwesenheit eines Korsarenschiffes und den Raub einer Rinderherde verstärkt. Warum verfiel der jüngere Bruder gegenüber der bestimmten Mitteilung des Dieners und der allgemeinen

Überzeugung plötzlich auf eine Vermutung, welche geeignet war, auf den Ruf seiner Schwester einen Makel zu werfen? Klingt nicht, könnte man Schiller entgegenhalten, aus dem Argwohne Don Cesars eine gewisse Lieblosigkeit des Bruders heraus, die um so weniger zu erwarten war, als dieser seine Schwester nicht kannte? Ich muß für meine Person gestehen, daß ich, so oft ich diese Stelle passierte, immer ein gewisses Unbehagen empfunden habe. Was soll also ein Einwand in dem Munde des ritterlichen Don Cesar, der sich mit seinem Charakter, seinem offenen, biederen Sinne, seinem hoch entwickelten Ehrgefühle und seiner Kindesliebe nicht gut vereinigen läßt? Es mochte wohl der Argwohn des älteren Bruders durch diese der Wahrheit vollkommen entsprechende Vermutung Don Cesars neue Nahrung erhalten. Zur Aufhellung des wahren Sachverhaltes führt sie aber (wenigstens unmittelbar) nicht, da Don Manuel bis zum Schlusse dieses Aufzuges noch immer nicht zur vollen Klarheit der Situation gelangt war. Was bezweckt also Schiller mit jenem Einwande Don Cesars?

So wie Isabella durch die Nachricht von dem Raube ihrer Tochter plötzlich von der Höhe ihres Glückes herabgestürzt und laut- und fassungslos zusammengebrochen war, so wurde sie, als die unerhörte Beschuldigung Don Cesars ihr Ohr berührte, aus dem Zustande der Erstarrung aufgerüttelt und zu einer energischen Abwehr und Anspannung ihrer Kräfte getrieben. Schiller wollte die Wirkung, welche die Mitteilung des alten Dieners hervorgerufen hatte, durch einen Verdacht, der das Herz der Mutter wie die Ehre der Fürstin in gleich empfindlicher Weise treffen mußte, paralysieren. Auf den lähmenden Schrecken folgte die sittliche Entrüstung der Mutter. Ferner sollte nach meinem Dafürhalten gezeigt werden, daß auch Isabella den allgemeinen Glauben von dem Raube der Tochter teilte und daher jeden anderen Gedanken als eine Beleidigung ihrer Person und der abwesenden Tochter entschieden zurückwies. An die Verteidigung der Tochter reiht sich notwendigerweise

die Aufforderung Isabellas zur energischen Verfolgung der Räuber. Dadurch, daß sie Beatrice gegen den schweren Vorwurf ihres Sohnes in Schutz nahm, hat sie auch, ohne es zu wissen, ihre Flucht verurteilt. Chor (718 f., 789 f., 954 f.) und Mutter stimmen — das wollte wohl auch der Dichter indirekt andeuten — in ihrem Urteile über die That Don Manuels und seiner Braut überein. Beide haben gefehlt, beide sollten auch ihre Schuld büßen.

Mit welchem Gefühle begleitet Don Manuel die Mitteilungen des Dieners? Wir haben schon oben nachgewiesen, daß nach den Enthüllungen der Isabella genug Beziehungen zwischen der Braut Don Manuels und der Tochter der Fürstin bestanden, um den Verdacht des Ritters zu erregen, wenn nicht der Liebesrausch desselben die Apperception erschwert hätte. Erst der Name „Beatrice“ (1572) in dem Munde der Mutter macht sein Herz erschaudern. Die Wahrheit dämmert in ihm auf. Dieses Wort übt auf Don Manuel eine ähnliche Wirkung aus wie die Erwähnung des „Dreiweges“ in der Erzählung der Jokaste auf Oidipus. Teiresias hatte Oidipus den Mörder des Laios genannt, Oidipus aufs tiefste empört diesen Vorwurf auf Teiresias zurückgeschleudert. Was der Mund des Sehers nicht vermochte, brachte ein Wörtchen aus dem Munde der Königin zustande; der thebanische König verlor seine Sicherheit. Frage und Antwort folgen schnell aufeinander. Es bricht sich in Oidipus immer mehr die Überzeugung Bahn, daß er aller Wahrscheinlichkeit nach der Mörder des Laios ist. In seinem Seelenschmerze klammert er sich an einen Strohhalm, an die Aussage des Dieners, daß Räuber Laios erschlagen haben. Der Unterschied zwischen Don Manuel und Oidipus springt auch in dieser Scene sofort in die Augen. Oidipus ruhte nicht früher, als bis er von Jokaste alles erfahren hatte, was sie mitteilen konnte, obwohl sein Heil, das Heil seiner Familie und seiner Person auf dem Spiele stand. Don Manuel schweigt betroffen. Ihm fehlt die Energie und das Wahrheitsgefühl des thebanischen Königs, das verbunden mit einem hoch ent-

wickelten Pflichtgefühle Leben und Glück in die Schanze schlug. Die Zunge versagt Don Manuel den Dienst. Es bedarf der eindringlichen Aufforderung der Fürstin und des jüngeren Bruders, um dem alten Manne den Mund zu öffnen zur schrecklichen Kunde: „Sie ist geraubt! Gestohlen von Korsaren!" (1577 f.). Während diese die Mutter betäubte, scheint sie das Herz des älteren Bruders ein wenig erleichtert zu haben. Denn wenn Korsaren die Tochter der Fürstin geraubt haben, so kann diese nicht mit seiner Beatrice identisch sein. Die Hoffnung, auf die er sich stützt, ist jedoch ebenso schwach und ebenso wenig begründet als die Erzählung des Dieners im Oidipus Tyrannos, daß sein Herr von Räubern überfallen und getötet worden sei. Der Diener des Laios hat mit Absicht jene Lüge ersonnen, um sich vor dem Vorwurfe der Feigheit zu schützen, Diego hingegen nur das mitgeteilt, was er gehört hatte und woran alle Welt glaubte. Dieser Glaube stützte sich auf die Anwesenheit eines Korsarenschiffes und den Raub einer Rinderherde in der Nähe der Küste. Andere Anhaltspunkte besaß man nicht.

Don Manuel ist während der Erzählung des Dieners um die fassungslose Fürstin beschäftigt. Er überläßt, augenscheinlich um seine Verlegenheit zu verbergen, das Wort Don Cesar. Und der leidenschaftliche, jüngere Bruder führt mit einer solchen Besonnenheit und Überlegenheit das Gespräch, daß die Rollen zwischen den beiden Brüdern vertauscht zu sein scheinen. Die Aufgabe, welche dem älteren Bruder zukam, hat der jüngere übernommen. Nur ein einziges, flüchtig eingestreutes Wort (1584) verrät, daß er mit Interesse das Zwiegespräch zwischen dem Diener und seinem Bruder verfolgte. In der That war das, was er hörte, nicht geeignet, seinen Verdacht zu bannen. Der Aufenthalt der Beatrice, das Kloster, die Zeit des Raubes, die letzte Nacht, der Anblick des alten Dieners, seine Behauptung, daß er oft die Höfe des Klosters betreten (vgl. 1586 mit 753) und Beatrice nicht selten des Gartens Stille aufgesucht habe (vgl. 1612 mit 694), alle diese Umstände weisen so deutlich auf seine Beatrice und ihre Entführung

hin, daß es ihm kaum möglich war, dem allgemeinen Glauben von dem Raube eines Korsarenschiffes, so sehr er es wünschen mochte, beizupflichten. Der Verdacht des Bruders (1614 f.) mußte sein Herz noch mehr beschweren.* Mit diesen Gefühlen stand Don Manuel vor seiner Mutter, als der jüngere Bruder ihrer Aufforderung sofort Folge leistend davonstürmte (1628).

Erst jetzt fand er, nachdem während der ganzen letzten Scene nur wenige Worte über seine Lippen gekommen waren, den Mut zur Rede. Er will von der quälenden Ungewißheit befreit werden. Zu diesem Zwecke wendet er sich an Diego und Isabella mit Fragen.

Der Diener wiederholt ihm, was er schon früher gesagt hat (1613), daß seine Schwester seit dem letzten Morgen vermißt werde (1630), und Isabella, daß Beatrice der Name ihrer Tochter sei (1631 f.). Zeit und Name stimmen überein. Daß seine Schwester auch in einem Kloster aufbewahrt worden war, hatte er wiederholt aus dem Berichte des Dieners vernommen (1582, 1586, 1593, 1604, 1608). Es fehlt nur noch der Name des Klosters. Und sonderbarerweise, obwohl er seine Mutter bittet, wiederholt beschwört (1633, 1635, 1637), ihm die Gegend d. h. den Ort und Namen anzugeben, fällt ihm Isabella wiederholt ins Wort, fleht und bittet ihn unter Thränen, dem Beispiele seines Bruders zu folgen und giebt ihm schließlich eine ausweichende Antwort (1638), während ein einzelnes Wort (Kloster der heiligen Cäcilia) genügt hätte, Don Manuel zu befriedigen. Allerdings wäre damit Don Manuels Zweifel gelöst und die Wahrheit offenbar geworden. An dieser Klippe droht der Plan des Dramas zu scheitern. Wie vermied der Dichter diese Gefahr? Zunächst dadurch, daß Isabella hartnäckig die gewünschte Auskunft verweigert und lieber viele Worte gebraucht, als mit einem Worte seiner Bitte zu genügen. Die Art und Weise, wie sich die Fürstin an dieser Stelle gebärdet, hat den Charakter des Gezwungenen, Unnatürlichen an sich. Isabella mußte sich doch sagen, daß die Nennung des Klosters auch in ihrem Interesse gelegen sei,

da nur von dem Orte der That aus die Spur der Räuber am besten verfolgt werden konnte. Sie verschloß sich auch dieser Erkenntnis nicht, als sie der jüngere Bruder um die Angabe des Ortes bat (1676 f.). Was sie kurze Zeit darauf Don Cesar gewährte, hätte sie aus dem gleichen Grunde nicht dem älteren Sohne versagen dürfen. Isabella handelt nicht konsequent. Schiller hat, um den Plan zu retten, auch in diesem Falle die innere Wahrheit geopfert, eine Schwäche, die wir auch anderswo in der Charakteristik der beiden Brüder beobachten konnten. Mit diesem Mittel hat der Dichter die Gefahr, die seinem Drama an dieser Stelle drohte, für den Augenblick, man kann nicht gerade sagen glücklich, abgewendet. Eine Wiederholung der Bitte wäre nicht ratsam gewesen, sie hätte die Gefahr erneuert.

Schiller stand noch ein anderes Mittel zu Gebote; er läßt in diesem gefährlichen Augenblicke, der alles über den Haufen werfen konnte, Diego als rettenden Engel einspringen (1639 f.). Dieser war während der letzten Worte, die zwischen Mutter und Sohn gewechselt wurden, schweigend abseits gestanden, anscheinend in Gedanken versunken. Er mochte sich die Frage vorgelegt haben: was mochte die Räuber bewogen haben, Beatrice aus dem Kloster zu rauben, wer hat ihnen die Spur dahin verraten? Da, im rechten Augenblicke wird es in ihm hell, er hat die gesuchte Antwort gefunden. Man hat Beatricens schöne Gestalt bei der Leichenfeier des Fürsten in dem Gewühle des Volkes erspäht, sie verfolgt und bei gegebener Gelegenheit die Prinzessin aus dem Kloster geraubt. Er macht sich bittere Vorwürfe, daß er die unschuldige Ursache des Raubes gewesen sei, da er den wiederholten Bitten der Beatrice, ihr den Anblick jener Feier zu gewähren, nachgegeben und sie in ernster Trauertracht zur Zeugin jenes Festes gemacht habe. Mit dieser neuen Enthüllung und Deutung schneidet der alte Diener das Gespräch zwischen Mutter und Sohn ab und giebt den Gedanken beider vorübergehend eine andere Richtung. Die Fürstin wirft Diego Verrat vor (1661). Dieser konnte ihr mit Recht ent-

gegenhalten, daß seine Absicht die beste gewesen sei. Er habe geglaubt, ein Werk des Himmels auszuführen; die unablässigen Bitten der Prinzessin seien ihm eine Stimme der Natur gewesen, welche die Tochter zum Grabe des Vaters getrieben habe (1662 f.). Mit dem plötzlichen Einwurfe des alten Dieners wurde Isabella aus der Bedrängnis, in welche sie die Frage ihres Sohnes (1635) gebracht hatte, erlöst.

Welchen Eindruck machten die neuesten Mitteilungen Diegos auf die anwesenden Personen? Isabella ist über das eigenmächtige Vorgehen ihres Dieners entrüstet. Sie kann insofern von „Verrat“ sprechen, als Beatrice zum erstenmal bei der Leichenfeier gegen ihr ausdrückliches Verbot aus der Abgeschlossenheit in die Öffentlichkeit getreten war. Und in der That war hier das Furchtbare geschehen, was Isabella zum Teil im Traume gesehen hatte: Beatrice war mit Don Cesar zusammengetroffen. Das Feuer, das in des Klostergartens abgeschiedenem Orte das Herz Don Manuels ergriffen hatte, war vor dem Katafalke des Vaters — ein böses Omen! — wie ein zündender Blitz in das Herz des jüngeren Bruders gedrungen, um beide in einem Brande zu verzehren.

Isabella sieht in den Mitteilungen des Dieners einen Versuch, das rätselhafte Verschwinden ihrer Tochter zu deuten und ist auch, da sie wie Diego an dem Raube festhält, von der Richtigkeit dieser Erklärung überzeugt. In ihrer Entrüstung aber und in dem leidenschaftlichen Verlangen, sobald als möglich in den Besitz der geliebten Tochter zu gelangen, übersieht Isabella die Momente, in denen sich die Erzählung Don Cesars mit den Mitteilungen des Dieners deckt (1525 f.). Art und Zeit der Begegnung, die Schönheit der Gestalt (1533, 1658) und die Erwähnung Don Cesars, daß seine Geliebte, obwohl ihm fremd, doch auf den ersten Anblick innig vertraut erschienen sei (1540), hätten die Fürstin in Verbindung mit ihrem Traume bestimmen müssen, den Mitteilungen Diegos eine andere Deutung zu geben, wenn nicht die Ruhe und Klarheit des Denkens unter der augenblicklichen Erregung gelitten hätten. Sie erkennt trotz der sich mehrenden Zeichen

noch immer nicht, daß ihr Traum bereits in Erfüllung gegangen ist und der ihres Gatten der Erfüllung entgegen geht. Und Don Manuel, wie faßt er die Worte Diegos? Er steht der Wahrheit am nächsten, so nahe, daß er sie mit Händen greifen kann, und wird in seinem begreiflichen Wunsche, daß er sich irren möge, durch eine falsche Deutung der Zeichen aufs neue auf einen Abweg getrieben.

Wie von einem Alpe befreit ruft Don Manuel nach den Mitteilungen des Dieners aus: „Glücksel'ges Wort, das mir das Herz befreit! Das gleicht ihr nicht! Dies Zeichen trifft nicht zu" (1659 f.). Warum? Diese Worte mußten Isabella und ihrem Diener unverständlich erscheinen.

Wir können sie zum Teile richtig beurteilen, wenn wir der Entwickelung vorgreifen und das folgende Zwiegespräch zwischen Beatrice und Don Manuel (Vers 1883—1898) belauschen. Hier verrät uns der Dichter, daß Beatrice zunächst Don Manuel mit der Bitte, ihr den Anblick der Leichenfeier zu gewähren, bestürmt hatte. Als dieser ihr eine ausweichende Antwort gab, war sie an den willfährigen Diego mit dem gleichen Verlangen herangetreten, ohne ihrem Geliebten gegenüber hiervon eine Erwähnung gemacht zu haben. Was berechtigt daher Don Manuel, die letzten Mitteilungen des alten Dieners (1643 f.) in seinem Sinne günstig zu deuten? Bestätigt doch gerade dieses aus seinem intimen Verkehre mit Beatrice entlehnte Zeichen, worauf alle anderen Verdachtsmomente hinwiesen, daß seine Geliebte und die Tochter der Fürstin ein und dieselbe Person sind. Bedurfte es da noch der verlangten Antwort der Mutter?

Aber Don Manuel glaubt mehr der Offenheit und Wahrheitsliebe seiner Geliebten, als daß er es für möglich gehalten hätte, daß Beatrice ohne sein Wissen und seinen Willen an der Seite eines anderen der Leichenfeier beigewohnt hätte. Wir ehren diese Gesinnung des Ritters. Sie schenkt ihm den letzten, trügerischen Hoffnungsstrahl, bevor ihm die Wahrheit zur Todesfackel werden sollte.

Ihm ergeht es nicht besser wie seiner Mutter. In seiner

Kurzsichtigkeit und Gemütserschütterung verkennt er nicht nur die wahre Bedeutung der letzten Mitteilungen, er bemerkt auch nicht die Fäden, welche von der Erzählung Don Cesars in jene Enthüllungen Diegos hinübergreifen, sieht nicht, daß die Geliebte, welche sein jüngerer Bruder vor der Bahre des Vaters gefunden hat, mit seiner Beatrice und seiner Schwester identisch ist und sich somit das Traumbild der Mutter bereits verwirklicht hat, daß er und sein Bruder zur eigenen Schwester in Liebe entbrannt sind. Trotz des vermeinten glücklichen Zeichens waren nicht alle Zweifel aus der Brust Don Manuels gebannt. Von der Mutter hatte er die gewünschte Antwort nicht erhalten, der Diener hatte ihm nicht alle Sorge genommen. Volle Gewißheit konnte ihm, wie er glaubte, nur Beatrice geben. Daher verläßt er in Eile den Palast, ohne die Mutter oder den Diener noch weiter mit Bitten zu behelligen.

Was der Dichter anstrebte, hatte er erreicht. Durch den unerwarteten Einwurf und die Erzählung Diegos war eine Wiederholung der Frage nach dem Aufenthaltsorte der Beatrice vermieden und eine vorzeitige Erklärung vereitelt worden.

Diegos Mitteilungen haben, wenn auch Isabella noch ganz, Don Manuel zum Teile über die Situation im unklaren war und beide die Bedeutung jener Erzählung noch nicht richtig würdigen konnten, die folgenden Enthüllungen vorbereitet und das letzte Glied in die Kette eingereiht, zu der sich die einzelnen Thatsachen zusammensetzten. Sie bilden das Bindeglied zwischen den Worten der Beatrice (Vers 1084 f.) und Don Cesars (Vers 1115 f. und 1479 f.), indem sie dem Zuhörer sagen, warum und auf welche Weise Beatrice die engen Mauern des Klosters verließ, in dem sie der Wille ihrer Mutter fest gebannt hielt.

Bevor wir zu einem anderen gefährlichen Punkte in dieser Scene übergehen, wollen wir noch dem Wunsche der Beatrice, der Leichenfeier des Fürsten beizuwohnen, einige Worte widmen.

Was bewog, muß man fragen, die Tochter der Fürstin,

die Schwelle des Klosters zu übertreten, und was den treuen Diener, gegen das ausdrückliche Verbot seiner Herrin die Prinzessin in die Öffentlichkeit unter das Gewühl des Volkes zu führen? Die Kunde von dem Tode des Herrschers war auch in die Hallen des abseits gelegenen Klosters gedrungen; auch Beatrice hörte davon. Wie alle Welt, faßte auch sie das Verlangen, sich das seltene Schauspiel nicht entgehen zu lassen. Was ihr der Ritter verweigerte, gewährte ihr der alte Diener. Dieser konnte ihrem unablässigen Flehen (1650) nicht widerstehen und setzte sich über das Gebot der Fürstin hinweg. Nicht das Verlangen nach einem derartigen Schauspiele ist an sich unverständlich, sondern daß Beatrice trotz aller Hindernisse, die sich ihr entgegenstellten, hartnäckig auf demselben bestand und nicht eher ruhte, als bis sie ihren Willen durchgesetzt hatte. Wir stehen hier wieder vor einer übernatürlichen Kraft, die wie der Haß und die Liebe der beiden Brüder ihr Opfer dem sicheren Verderben entgegenführte. Von dem einen, von Diego, wird sie als Stimme der Natur (1663), von Beatrice selbst, als sie ihren wahren Charakter erkannte, als eines „bösen Sternes Macht" (1894) gedeutet, welche sie „mit unbezwinglichen Gelüsten" trieb.

Einer solchen Macht bedurfte es auch hier, um die Fesseln des Klosters zu brechen und den Diener gegen das Gebot der Fürstin gefügig zu machen. Wie wäre sonst Beatrice mit Don Cesar zusammengekommen, da es nicht in der Absicht des Dichters liegen konnte, Don Cesar auf demselben Wege wie seinen älteren Bruder in den Klostergarten zu führen! Dieser Fall beweist aufs neue, daß unsichtbare, übernatürliche Mächte die treibenden Kräfte in unserem Drama sind, welche die handelnden Personen in Lagen versetzen, die leicht ihr Verderben werden konnten. Beatrice wendet sich mit ihrer Bitte zunächst an Don Manuel. Was hielt den Ritter ab, ihr die Gewährung derselben zu versagen, da er in der Volksmenge und in seiner Verkleidung (1488 f.), wie die Thatsache auch bewies, eine Entdeckung seitens der Beatrice nicht zu fürchten hatte. Der Dichter hüllt sich dies-

bezüglich wieder ins Schweigen. Wie es scheint, liegt auch hier der Hauptgrund außerhalb der Person des Helden. Hätte Don Manuel ihren Wunsch erfüllt, wäre ihre heimliche Entfernung aus dem Kloster nicht unbemerkt geblieben. Diese Entdeckung konnte wieder zur Folge haben, daß man dem Liebesverhältnisse auf die Spur gekommen wäre, und wenn auch nicht die Entführung verhindert worden wäre, doch dieser That nicht eine falsche Deutung gegeben hätte. Es ist möglich, daß die Furcht vor einer vorzeitigen Entdeckung ihrer Liebe und vor der Zerstörung seines Liebesglückes (765 f.) Don Manuel veranlaßte, auf die Bitte der Geliebten nicht einzugehen. Es lag auch nicht in den Intentionen des Dichters, das Liebesverhältnis und die verwandtschaftlichen Beziehungen zwischen den Liebenden vor der Zeit an das Tageslicht zu ziehen, nicht davon zu reden, daß unter diesen Umständen eine Begegnung der Beatrice mit Don Cesar unmöglich gewesen oder, wenn sie doch stattgefunden hätte, dem älteren Bruder nicht fremd geblieben wäre.

Eine andere Frage ist die: warum wendet sich Beatrice nicht sofort an Diego, warum zunächst an Don Manuel?

Der Dichter wollte damit andeuten, daß Beatrice vor dem Geliebten ihre ganze Seele enthüllte, daß ihr Thun und Denken sich in vollständiger Übereinstimmung mit Don Manuel befand. Die Reinheit und Keuschheit ihrer Liebe duldet keine geheime, verborgene Falte in ihrem Herzen. Als sie jedoch, da ihre Gelüste stärker waren als der stille, unausgesprochene Wunsch des Geliebten, demselben zuwiderhandelt, fühlt sie sich schuldbewußt und wagt es nicht, Don Manuel ihr Vergehen einzugestehen (1099 f., 1888) und ihr Zusammentreffen mit Don Cesar zu verraten. Diese Mitteilung mußte vereitelt werden. Hauptsächlich aus diesem Grunde mußte Beatrice in einen Gegensatz zu ihrem Bräutigam gebracht und mit Schuld beladen werden.

Denn hätte sie ihm von der Begegnung mit dem feurigen Jünglinge erzählt, so hätte sich Don Manuel nach den Mitteilungen seines Bruders (1525 f.) sagen müssen, daß sie beide

ein und dieselbe Person lieben und daß diese aller Wahrscheinlichkeit nach im Hinblicke auf die Enthüllungen seiner Mutter ihre eigene Schwester sei.

Wie Don Manuel vor Beatrice, hat somit auch Beatrice vor diesem ihr Geheimnis, die eine Person aus diesem, die andere aus jenem Grunde, beide zu ihrem beiderseitigem Verderben; ein wenig mehr Offenheit wäre für beide Teile besser gewesen.

Ich kann von dieser Scene nicht scheiden, ohne noch einer anderen, oben angedeuteten, gefährlichen Klippe Erwähnung gethan zu haben. Es ist dies die Art und Weise, wie Don Manuel seine bangen Zweifel zu lösen sucht. Die erste Frage wird an Diego gerichtet, mit Recht. Denn nur dieser konnte ihm die Zeit angeben, seit der Beatrice vermißt wurde.

Die Frage nach dem Namen und dem Aufenthalte der Schwester sollte ihm die Mutter beantworten. Wir können keinen Anstoß daran nehmen, wenn sich der Sohn mit dieser Frage von dem Diener an die Mutter wendet. So natürlich dieser Übergang war, so notwendig war er auch. Denn der Diener hätte seinem Herrn nicht das verweigern können, was ihm die Mutter unter Hinweis auf die augenblickliche Lage und mit der Aufforderung, dem Beispiele des Bruders zu folgen, vorenthielt. Der Diener durfte aus demselben Grunde nicht gefragt werden, der Isabella den Mund verschloß.

Don Manuel ist der Wahrheit auf der Spur, zur vollen Erkenntnis sollte er später gelangen. Aus diesem Grunde hielt es auch Schiller für notwendig, die beiden Brüder voneinander zu trennen. Denn Isabella hätte, wäre die Frage nach dem Kloster in Gegenwart des Don Cesar gestellt worden, keinen Grund gehabt, sich zu spreizen und auf das Beispiel des Bruders hinzuweisen, und alles wäre vor der Zeit verraten gewesen. Die Trennung der Brüder erscheint hinlänglich begründet.

Die flehentlichen Bitten der Mutter, leidenschaftliches Ungestüm und Durst nach Rache trieben Don Cesar davon.

Ihn hält nichts zurück, er brennt von heißem Verlangen, der Mutter die Schwester zurückzugeben. Was Don Cesar forttreibt, hält den älteren Bruder zurück. Er ist bereits der Schwester auf der richtigen Spur, er glaubt sie in seiner eigenen Braut gefunden zu haben. Andere Gefühle haben von seinem Herzen Besitz genommen. Mit Schrecken sieht er das Gebäude seines Glückes wanken. Doch zeigt sich ihm nur ein Teil der Wahrheit, und dies noch in unklaren, dunklen Umrissen, der andere Teil, daß auch Beatrice das Herz des Bruders gefesselt hat und somit der Traum der Mutter zur That geworden ist, entzieht sich selbst nach den letzten Mitteilungen des Dieners seinem geistigen Auge.

Isabella und Diego haben Don Manuel nicht von seiner Ungewißheit befreit. Beatrice wird ihm, so hofft er, die gewünschte Gewißheit geben. Im Begriffe davon zu eilen, stößt er auf seinen zurückkehrenden Bruder. Dessen Bitte zu warten, er wolle ihm sogleich folgen, tönt ein barsches, rauhes: „Folge mir nicht! Hinweg! Mir folge niemand!" (1673) entgegen.

Die Frage, warum Don Manuel nicht zurückbleiben durfte, ist bereits oben beantwortet worden. Don Manuel sollte nicht mit dem Namen des Klosters vor der Zeit die Wahrheit erfahren. Ebenso wenig konnte Don Cesar seinen Bruder begleiten, da in diesem Falle der ältere Bruder genötigt gewesen wäre, den jüngeren auf dem Wege zum Garten in sein Geheimnis einzuweihen und ihm seinen Verdacht mitzuteilen. Eine solche Lösung konnte der Dichter nicht brauchen; deshalb müssen auch jetzt noch die beiden auseinander gehalten werden. Die Seelenqualen und das Verlangen Don Manuels, sich Gewißheit zu verschaffen, rechtfertigen psychologisch seine stürmische Eile und zum Teile auch die Worte, mit denen er der Bitte des Bruders begegnet. Das Gespräch mit Beatrice duldet keinen Augenzeugen; er wollte mit ihr allein sein und aus ihrem Munde die schreckliche Wahrheit erfahren, die sich ihm mit Gewalt aufdrängte. Ich sage, zum Teile lassen sich jene Worte

aus dem Gemütszustande des Ritters erklären. Denn man erwartet weder nach dem von Diego erhaltenen „Zeichen“ (1660) noch nach der bescheidenen Bitte des jüngeren Bruders (1672) eine Antwort, die in ihrer brüsken Form verletzen mußte. Sie macht, nicht zu allerletzt das Wort „hinweg!“ den Eindruck, als ob Don Manuel der Bruder, mit dem er sich kurz vorher versöhnt und Worte brüderlicher Zärtlichkeit gewechselt hatte, im Wege stände. Wollte Schiller damit andeuten, daß Don Manuel auch in Beatrice bereits die Geliebte seines Bruders ahnte und daher ein Zusammentreffen zwischen beiden verhindern wollte? Dieser Annahme widersprechen das frühere Verhalten Don Manuels (1659 f.) und das Zwiegespräch, das später zwischen ihm und Beatrice stattfand. Erst nach dem Geständnisse der Beatrice, daß sie bei der Leichenfeier des Fürsten zugegen gewesen sei, erkennt Don Manuel, daß er in Beatrice auch die Geliebte seines Bruders vor sich habe (1890 f.). Was verfolgt also Schiller mit der Form jener Antwort und mit der Wahl eines Ausdruckes, der nicht seinen Grund in der momentanen Stimmung des Redenden haben konnte? Wir müssen behufs Beantwortung dieser Frage wieder der Handlung etwas vorauseilen.

Als Don Cesar seine Braut in den Armen des Bruders erblickt, zieht er ergrimmt das Schwert und stößt unter anderem folgende Worte hervor: „Giftvolle Schlange! . . . deswegen logst du tückisch mir Versöhnung! . . . falsche Schlangenseele!“ (1901 f.). Mit welchem Rechte kann Don Cesar seinem Bruder Falschheit und Tücke vorwerfen? Bei dem Anblicke, der sich ihm gegen alle Erwartung bot, glaubte er plötzlich den Schlüssel für das rätselhafte, auch der Mutter unverständliche (1675) Verhalten des Bruders und seine Eile gefunden zu haben. Don Manuel hat zu dem Zwecke Liebe und Versöhnung geheuchelt, um sich hinter seinem Rücken — denn auch die Chöre waren versöhnt und durften nicht gegen einander die Waffen erheben (574 f.) — in den Besitz seiner Braut zu setzen. Daher hat er ihn von sich gestoßen und seine Begleitung zurückgewiesen. So schließt

und glaubt Don Cesar. In seinem leidenschaftlichen Eifer und überwallendem Zorne vergißt er aber, daß ihre Versöhnung zustande gekommen war, bevor er Beatrice wiedergefunden und den Garten mit seinen Rittern besetzt hatte.

Dieser Fall ist ein neuer Beweis für die Schwäche unseres Dichters, daß er mitunter den handelnden Personen Worte in den Mund legt, deren Notwendigkeit außerhalb der momentanen Situation und dem jeweiligen Seelenzustande der redenden Personen gelegen ist. Die unmittelbare Folge ist die, daß die Personen unseres Dramas in ihrem Thun und Denken nicht immer die Folgerichtigkeit besitzen, nach denen man ihren Charakter beurteilen soll. Einer solchen Inkonsequenz haben wir Isabella in den letzten Scenen des zweiten Aufzuges zeihen müssen, und man ist versucht, denselben Vorwurf auch Don Cesar zu machen, wenn man bedenkt, daß sich das leidenschaftliche, unbesonnene Davonstürzen (1628, 1677.) nicht gut mit der kalten Ruhe und dem Scharfsinne verträgt, den er kurz vorher in dem Gespräche mit Diego bekundet hatte. Nach einigen Minuten kehrt er eilends zurück, um seinen Fehler gut zu machen. Er bittet die Mutter um den Namen des Klosters und ersucht sie, während seiner Abwesenheit seine Braut unter ihren Schutz zu nehmen (1676 f.). Wir wissen, warum der Dichter die beiden Brüder voneinander getrennt hat. Äußere, technische Gründe zwangen ihn dazu, der einheitliche Charakter der Personen hat aber dadurch nicht gewonnen. —

Als die Mutter mit den geeinten, versöhnten Söhnen zusammentraf, überströmte ihr Herz in Freude und Glück; als sich diese von einander trennten, um, wie sie glaubte, die geraubte Schwester zu suchen, hatten sich wieder die trüben Schatten banger Sorge auf ihre Seele gelegt. Sie erinnert sich wie der Chor (960 f.) des alten Fluches, der auf dem Hause ruht und dasselbe mit neidischem Hasse verfolgt (1696 f.). Schon dem Hafen nahe, wird sie von neuem Sturme erfaßt und in den Kampf der Wellen getrieben. Mit ahnungsvoller Sorge sieht Isabella den kommenden Dingen

entgegen. Ihre Furcht ist nicht unbegründet, die Katastrophe ist nahe.

Der zweite Aufzug zerfällt in zwei Teile, die sich schon äußerlich durch Scenerie, Örtlichkeit und Person von einander unterscheiden. In dem ersten Teile ist die eine Hälfte des Chors anwesend, in dem zweiten fehlt der ganze Chor. In dem ersten Teile wird der Knoten geschürzt, in dem zweiten die Handhabe zu seiner Lösung gegeben. Der zweite Teil scheidet sich wieder in zwei ungleiche Abschnitte (5. und 6. Scene). Der fünfte Auftritt gehört den Enthüllungen, die Entwickelung und Lösung wird dadurch vorbereitet. Die Handlung steht scheinbar still, die Rückkehr des Diego und seine Nachricht bringen Bewegung in dieselbe. Don Cesar will die Räuber verfolgen, Don Manuel eilt zu Beatrice, um Gewißheit zu gewinnen. In einer Person, in Don Manuel, beginnt es zu tagen; nur mit Mühe und nicht ohne Schädigung der inneren Wahrheit gelingt es dem Dichter, die Erkennung auf einen Zeitpunkt hinauszuschieben, in dem eine Katastrophe unvermeidlich war.

Die Richtung, in der sich die Handlung weiter zu entwickeln hat, ist durch den Schluß des letzten Auftrittes deutlich gekennzeichnet: die entführte Beatrice mußte zur Stelle gebracht werden und Don Manuel die gewünschte Aufklärung erhalten. Die Sorge um die geraubte Schwester hat scheinbar die Sorge um die Braut zurückgedrängt. In Wirklichkeit bewegt sie sich mit derselben auf gleicher Linie und steuert, wie das Verhalten Don Manuels bezeugt, demselben Ziele zu.

Mit dieser Entwickelung der Handlung mußte auch die Lösung des Knotens Hand in Hand gehen. Mit dem Schlusse des zweiten Aufzuges ist eine friedliche Lösung anscheinend ausgeschlossen. Die Situation hat sich so verschlimmert, daß ein Aufeinanderprallen der für den Augenblick unterdrückten Gegensätze schwer zu vermeiden war. Don Manuel suchte Gewißheit, Don Cesar wollte, ehe er auszog, um die Schwester den Räubern zu entreißen, seine Braut unter den Schutz der

Mutter stellen. Beide hatten somit, ohne es zu wissen, dasselbe Ziel, denselben Ort und dieselbe Person vor Augen. Don Manuel war vorausgegangen, Don Cesar folgte ihm nach Ablauf einiger Minuten. Ein Zusammentreffen der beiden Brüder auf demselben Orte war nicht mehr zu umgehen; beide gingen in den Tod. Nur ein Engel des Himmels hätte im letzten Augenblicke durch sein Dazwischentreten das nahende Verhängnis aufhalten können. Doch war das nicht zu erwarten. Die Hölle hatte sich gegen die Brüder und das ganze Geschlecht verschworen. Die Falle war gestellt, ein Entrinnen kaum mehr möglich. Das blutige Schwert sollte entscheiden.

## VII.

Der dritte Aufzug entwickelt sich mit Notwendigkeit aus dem, was vorausgegangen war. Ich habe in meiner wiederholt angeführten Abhandlung über die Komposition der Sophokleischen Tragödie Oidipus Tyrannos (II, 1 f.) nachgewiesen, daß nach dem zweiten Epeisodion dieses Dramas alles an dem Faden des Zufalls hängt. Die Handlung droht stille zu stehen. Sie erhält von außen einen Impuls, der Zufall kommt ihr zu Hilfe. In der Braut von Messina ist der dritte Aufzug mit den Klammern strenger Folgerichtigkeit an den vorausgehenden angeschlossen. Nach dem, was im zweiten Aufzuge geschehen und beabsichtigt war, scheint eine andere als blutige Lösung ausgeschlossen zu sein.

Schon der Anfang des dritten Aufzuges verheißt nichts Gutes. Die beiden Chöre geraten vor dem Eingange des Gartens, der Beatrice als Zufluchtsstätte diente, hart aneinander. Das Erscheinen des ersten Chors darf uns nicht befremden. Nach dem Wunsche Don Manuels sollte seine Braut in dem Glanze einer Fürstin einziehen in die Hofburg seiner Väter (620 f., 798 f.). Nachdem er die für diesen Zweck notwendigen Hochzeitsgaben im Bazar gekauft hatte

(865 f.), hatte sich seinem Befehle gemäß das ganze Gefolge, geschmückt und in dem Glanze des Ritterstaates (853 f.), mit den Geschenken nach dem Garten begeben (1760 f.). Don Manuel war während der Vorbereitungen seines Chors in den Palast zurückgekehrt und hier mit dem versöhnten Bruder aufs neue zusammengetroffen. Der Chor des Don Cesar, dessen Schutze Beatrice anvertraut ist, sperrt dem ersten Chor den Weg. Es entwickelt sich zunächst ein Wortgefecht (1707 bis 1740). Der Chor hat seine ideale Stellung, die er zum großen Teile in dem ersten und zweiten Aufzuge eingenommen hatte, verlassen. Er ist ganz Parteimann, der treue Diener seines Herrn. Zu einer Aufklärung der Situation kommt es zwischen beiden Teilen nicht. Der eine handelt wie der andere nach dem Befehle seines Herrn (1713 f.). Beide sind jedoch zu stolz, um ihr Thun näher zu begründen. Der eine Chor stützt sich auf das Vorrecht des Alters, auf den Frieden und das Gesetz (1725, 1734, 1737), der andere pocht auf seine Jugendstärke (1726) und fordert durch seine Haltung und verletzende Äußerungen den älteren zum offenen Kampfe heraus (1729, 1731, 1735, 1738). Der Wortstreit droht in ein blutiges Handgemenge überzugehen. In dem Wortwechsel zwischen den beiden Chören ist kein Wort über die Ursache ihrer beiderseitigen Haltung gefallen. Daß der eine die Braut seines Herrn aufsuche, um ihr seine Geschenke zu bringen, der andere sie bewache und ihr die Ehre einer Fürstin erweise, darüber hüllt sich jeder Teil in Schweigen. Beide begnügen sich damit, kurz auf die Befehle ihrer Herrn hinzuweisen.

Warum geht der Dichter geflissentlich einer friedlichen Auseinandersetzung zwischen den beiden Chören aus dem Wege? Nach ihrer Aussöhnung (524 f.) und der feierlichen Erklärung des jüngeren Bruders (574 f.) hätte man einen solchen Ausbruch der alten Leidenschaften am allerwenigsten erwarten sollen. Warum ließ der Dichter den alten Streit plötzlich wieder auflodern, warum kam das Wort „Braut“ nicht über die Lippen des Chors?

Weil die Zeit der Lösung noch nicht gekommen war. Die beiden Chöre durften nicht wissen, daß ihre Herren eine und dieselbe Person zu ihrer Braut erklärt haben. Der Nachweis dieser Thatsache hätte die verblüfften Ritter vor ein Rätsel gestellt, das durch den herbeieilenden Don Manuel eine schnelle Lösung gefunden hätte. Denn die jüngsten Enthüllungen der Mutter, die Mitteilungen seines Bruders in Verbindung mit denen des alten Dieners hätten ihm den Schlüssel zu dem Rätsel in die Hand gedrückt, ohne daß eine Begegnung mit Beatrice und eine blutige Lösung unbedingt notwendig gewesen wäre. Wie gelang es Schiller, dieser Eventualität, welche aufs neue seinen Plan bedrohte, zur rechten Zeit entgegen zu treten? Die beiden Chöre werden gleich im Anfange zu einander in ein solches Verhältnis gebracht, daß eine friedliche Lösung zwischen ihnen erschwert wurde. Dem alten Chore war durch das Verbot seines Herrn die Zunge gebunden, er durfte nichts verraten (858 f.). Allein durch die Art und Weise, wie er spricht, durch die brüske Form, mit der er seinen Wunsch geltend macht (1707), wird der jüngere Chor in eine Stimmung versetzt, die sein ohnedies leicht bewegliches Gemüt erregen und ihn zu einer scharfen Gegenbemerkung antreiben mußte (1708). Damit war der Anlaß zu einem Konflikte gegeben, ein Wort giebt das andere, die Hoffnung auf eine friedliche Lösung war vernichtet.

Beatrice ist unbemerkt Zeugin dieses Auftrittes gewesen. Der Lärm, der plötzlich vor dem Eingange des stillen Gartens ausgebrochen war, hatte sie aus dem Saale herausgetrieben. Aus dem Wirrwarr der Stimmen konnte sie entnehmen, daß eine neue Schar von Rittern gekommen sei, um dem Chore des Don Cesar den Platz streitig zu machen, und daß ihr Herr Don Manuel heiße (1731). Den gleichen Namen führt aber ihr Geliebter (1799, 1821). Obwohl ihr das Herrschergeschlecht Messinas, der Zwist der feindlichen Brüder und ihre Namen nicht fremd waren (1211 f., 1825); obwohl sie Don Cesar, der Fürst Messinas, seine Braut ge-

nannt hatte (1145 f.) und ihr die Worte, welche in dem Streite der Ritter gefallen waren, deutlich sagten, daß die Herren der sich befehdenden Scharen einander ebenbürtig sind: so ist ihr doch der Gedanke fern, das plötzliche Erscheinen des neuen Chors mit ihrem Geliebten in Beziehung zu bringen und diesen mit dem gleichnamigen Don Manuel, dem Herrn Messinas, zu identificieren.

Außer Don Cesar, der ihren Zufluchtsort erspäht, und Don Manuel, der sie hierher gebracht hatte, wußte niemand um den gegenwärtigen Aufenthaltsort der Beatrice, den Boten natürlich ausgenommen (534 f.). Was hatten die neuen Ritter hier zu suchen, was führte sie hierher und trieb sie zu einem Streite mit den Rittern Don Cesars? Warum legt sich Beatrice diese Frage nicht vor, warum sieht sie in ähnlicher Weise wie Don Manuel vor dem Auftreten Diegos über alle Momente hinweg, die ihr bei rrhiger Überlegung die schreckliche Erkenntnis bringen mußten, daß sich zwei Brüder und zwar zwei feindliche Sprossen des furchtbaren Herrschergeschlechtes (1220 f.) um ihre Hand bewarben? Beatrice ist ohne Argwohn. Sie sieht noch immer in Don Manuel, in ihrem Geliebten, den unbekannten, unbedeutenden Ritter (622 f., 1867 f.). Daher zittert sie für sein Heil von Furcht bewegt, daß er, wenn er jetzt erschiene (1730, 1733), in die Hände der wilden Ritter und Don Cesars, Messinas Fürsten, fallen könnte (1735, 1740 f.).

Und in der That konnte Don Manuel nicht länger ausbleiben. Der Chor war mit den Brautgeschenken vorausgegangen, seine Schritte selbst beflügelten die Qualen des Zweifels. Was berechtigt aber Beatrice, die von frühem Morgen bis zur Neige des Tages mit steigender Unruhe auf die Rückkehr ihres Bräutigams gewartet hatte (988 f., 1015 f., 1057 f.), jetzt auf einmal die bestimmte Äußerung zu machen: „Jetzt wird er kommen, dies ist seine Zeit" (1733)? Woher wußte sie dies? Steht diese Versicherung nicht im Gegensatz zu ihren früheren Erklärungen? Beatrice denkt offenbar, wenn wir nicht einen Widerspruch des Dichters an-

nehmen wollen, an die Zeit, in der die Liebe jeden Tag zwei glückliche Herzen an einer abgeschiedenen Stelle des Klostergartens vereinigt hatte (729 f.). Der Anbruch der Nacht war nicht mehr ferne (983, 1065). Um diese Tageszeit war stets der Himmel der stille Zeuge ihrer heimlichen Liebe gewesen. In dem Kampfe zwischen Furcht und Hoffnung kann sie den Anblick der Ritter nicht länger ertragen. Als diese mit gezückten Schwertern auf einander losgehen, flieht sie, von neuem Schrecken erfaßt, wieder in den Gartensaal zurück. Wäre Beatrice nur einen Augenblick noch geblieben, so hätte sie das Gespräch belauschen können, das sich zwischen Don Manuel und den Rittern entwickelte. Sie hätte dann hören können, daß ihr Geliebter der Bruder Don Cesars sei (1750) und daß sich die beiden Brüder, die sich bisher blutig befehdeten, vor kurzem mit einander versöhnt haben (1751 f., 1778 f.). Eine solche Entdeckung lag aber nicht im Plane des Dichters. Diesen Zweck erreicht er dadurch, daß er Beatrice in dem Augenblick sich zurückziehen läßt, in dem Don Manuel auf dem Plane erscheint.

So wie das Zurücktreten (1740 f.), hat das Erscheinen der Beatrice (1727 f.) seine Berechtigung. Es wäre unverständlich gewesen, wenn sie, die einzelne Stimmen in dem stillen, abseits von dem Gewühle der Stadt gelegenen Garten aufgescheucht hatten (1102), in der Sorge um den fernen Geliebten bei dem plötzlichen Lärm und Getöse vor dem Eingange des Gartens still und ruhig geblieben wäre. Die Furcht und der Schrecken, welchen ihr das Erscheinen Don Cesars eingeflößt hatte, waren durch den neuen, ihr unerklärlichen Streit nicht geringer geworden. Als sie daher den lang ersehnten Bräutigam wieder erblickt, bestürmt sie ihn wiederholt mit Bitten, den Ort zu fliehen (1794, 1802, 1804, 1806). So giebt jener Seelenzustand der Beatrice passend den Anstoß zur Weiterentwickelung und Lösung der Fragen, welche Don Manuel hierher getrieben hatten. In ungezwungener Aufeinanderfolge reiht sich Frage an Frage, bis der letzte Schleier von den Augen Don Manuels gefallen war

und er mit trauriger Gewißheit statt der Braut die Schwester in den Armen hielt (1890 f.).

Das Auftreten des Don Manuel hatte zur rechten Zeit den blutigen Ausbruch des Kampfes zwischen den beiden Chören verhindert. Er hält die streitenden Teile auseinander und zwingt den Chor seines Bruders den Platz zu räumen. Welche Macht besaß Don Manuel, um auch den jüngeren Chor seinen Wünschen gefügig zu machen und ihn dahin zu bringen, daß er sich selbst gegen den ausdrücklichen Befehl seines Herrn, Beatrice die Ehre einer Fürstin zu erweisen (1170) und sie zu bewachen (1254 f.), zurückzog? Don Manuel droht jedem, der auch nur mit gezuckter Augenwimper die Fehde fortsetzt und dem Gegner droht, mit dem Tode, indem er sich hierbei fast derselben Worte bedient (1755), mit denen Don Cesar die Erneuerung des alten Streites seinem Chore verboten hatte (579 f.). Aus dem Munde Don Manuels spricht somit zu dem jüngeren Chore der eigene Herr. Dadurch, daß er unbewußt die Worte seines Bruders gebraucht, zwingt er auch diesen das Schwert einzustecken und von dem Streite abzulassen. Wir haben oben bei einer anderen Gelegenheit nachgewiesen, daß jene Worte (574 f.) ad hoc d. h. zu dem Zwecke Don Cesar in den Mund gelegt worden sind, damit es Don Manuel möglich werde, den andern Chor durch die Erinnerung an dieselben zum Weichen zu bringen.

Der Widerstand des Chors war durch die Drohungen Don Manuels gebrochen. Damit war jedoch noch nicht alles erreicht, der Chor mußte auch entfernt werden. Welche Mittel standen für diesen Fall dem Dichter zu Gebote? Don Manuel mochte glauben, daß der Chor seines Bruders zufällig in die Nähe des Gartens gekommen und hier mit dem seinen zusammengestoßen sei. Daher will er, nachdem er die streitenden Teile auseinander gehalten, zunächst denjenigen kennen lernen, der den Streit angefangen habe (1758). Genau genommen kann das von keinem Chore gesagt werden, da jeder nach den Intentionen seines Herrn handelte. Jeder

glaubte für sich im Rechte gewesen zu sein. In diesem Sinne sind auch ihre Antworten: „Sie standen hier", „sie kamen" (1759) zu deuten. Don Manuel konnte aus dem Wirrwarr verschiedener Stimmen und Behauptungen nicht recht klug werden. Er wendet sich daher zuerst an seinen Chor mit der Aufforderung, ihm Rede und Antwort zu stehen für den Bruch des geschlossenen Friedens. Der Chor konnte nichts anderes thun, als auf den Befehl seines Herrn hinzuweisen. Er sei im Vertrauen auf den beschworenen Frieden im festlichen Schmucke mit den Hochzeitsgaben seinen Weg gezogen. Da habe er vor dem Eingange des Gartens den Chor des Bruders gelagert gefunden, ihm den Weg versperrend (1760 f.). Mehr brauchte Don Manuel nicht zu wissen, für ihn war es erwiesen, daß der jüngere Chor den Frieden gebrochen habe (1771). Diesen schweren Vorwurf schleudert er ihm entgegen, nennt sein Thun einen Ausfluß blinder, toller Wut, vor der nichts, nicht einmal der „Unschuld still verborgner Sitz" sicher sei (1768 f.), und fordert ihn auf zurückzuweichen. Der Chor zögert. Don Manuel muß seinen Befehl öfters wiederholen (1772, 1774, 1776), ehe er sich herbeiläßt, dem anderen Chore Platz zu machen. Don Manuel appelliert zunächst an das Taktgefühl des jüngeren Chors; es gebe hier Geheimnisse, welche die Gegenwart eines Unberufenen nicht ertragen (1772 f.). Und als dieser Appell nichts fruchten will, greift er zu einer stärkeren Waffe, sein Befehl sei auch der Befehl seines Herrn; denn beide seien eins, ein Herz und ein Sinn (1774 f.). Erst dieser nachdrückliche Befehl unter Berufung auf die Gleichheit der brüderlichen Gefühle und Strebungen war imstande, den jüngeren Chor zum Abzuge zu bewegen.

Das Verhalten dieses Chors bedarf jedoch wie das des Don Manuel noch einer kurzen Würdigung, bevor wir den Verlauf der Handlung weiter verfolgen können.

Warum erteilt Don Manuel zuerst seinem Chore das Wort (1759), warum nicht den anderen Rittern? Der ältere Chor stand ihm am nächsten und war ihm Gehorsam und

Treue schuldig. Don Manuel hatte daher das Recht, *zuerst* von ihm Rechenschaft über sein Thun zu verlangen. Schiller konnte auch nicht anders handeln und nicht den andern Chor *zuerst* zu Worte kommen lassen, weil sonst dessen Rechtfertigung, sein Hinweis auf den Befehl seines Herrn, leicht das letzte Dunkel zerstreut hätte, das noch Don Manuels Seele umgab.

*Aus dem gleichen* Grunde ist es Don Manuel verwehrt, dem jüngeren Chore das Wort zur Rechtfertigung zu geben und ihn nach dem Grund seines sonderbaren Verhaltens zu fragen. Nicht nur eine objektive, unparteiische Beurteilung hätte eine solche Frage verlangt, auch die ganze Sachlage hätte Don Manuel bei ruhiger Überlegung zu einer solchen Frage drängen müssen. Denn die Bemerkung seines Chors, daß er sie hier *gelagert* vorgefunden habe, hätte ihm doch sagen können, daß der jüngere Chor nicht zufällig auf den seinen gestoßen sei, sondern daß er *in bestimmter Absicht* den Eingang des Gartens verschlossen habe und somit Beatrice, seine Braut, in demselben gefangen halte. Denn niemand anderes als Beatrice befand sich in ihm. Diese Thatsache hätte ihm, zumal Don Cesar und dessen Chor nichts von seinem Verhältnisse zu Beatrice und seiner Absicht, sie im festlichen Zuge heimzuführen, wußten, Bedenken einflößen sollen. Die freudige Erregung seines Bruders bei der Nachricht des Boten (534 f.), seine Hast, mit der er ihm folgte, seine Mitteilungen in Gegenwart der Mutter hätten Don Manuel zur Vorsicht mahnen und ihm bedeuten sollen, daß vielleicht die Haltung des Chors zu jener Thatsache in einer gewissen Beziehung steht. Nichts von alledem geschieht.

Don Manuel entbrennt in Zorn, wird leidenschaftlich und ungerecht. Denn statt dem andern Chore das gleiche Recht wie dem seinen angedeihen zu lassen, erhebt er gegen ihn den Vorwurf, daß er an heiliger, verborgener Stätte in blinder, toller Wut den Frieden gestört habe. Dieser leidenschaftliche, Don Manuel fremde Ungestüm, welcher sein Gerechtigkeitsgefühl unterdrückte, läßt sich psychologisch nur mit

der Aufregung und der Hast erklären, welche ihn zur Aufhellung der Situation drängte. Diese duldet keinen Aufschub und kein längeres Verweilen. Der jüngere Chor stand ihm im Wege, stand zwischen ihm und Beatrice; daher sucht er ihn mit dem Aufgebote aller Mittel so schnell als möglich zu entfernen.

Und was thut dieser, als er sieht, daß alle Schuld auf ihn abgewälzt und er ein Friedensstörer gescholten wird? Er nennt sich einen Ehrenmann (185), rasselt, wo er kann, gewaltig mit dem Säbel (145 f., 172 f., 1718, 1739, 1499); aber hier, in seiner Ehre verletzt, schweigt er und läßt in ähnlicher Weise, wie der Gesamtchor (Vers 370 f.) gegen die verdächtigenden, verletzenden Worte der Fürstin (336 f.) in knechtischer Unterwerfung kein Wort der Abwehr findet, alle Vorwürfe geduldig und stillschweigend über sich ergehen; nur die Sorge um sein liebes Ich bestimmt ihn zu weichen (1782 f.). Die Drohungen und das Verbot seines Herrn (575 f.) sind stärker als sein Gebot, die Braut zu schützen.

Von der Inkonsequenz, an der da und dort auch die Hauptpersonen des Dramas leiden, ist, wie wir sehen, auch der Chor nicht frei geblieben. Der jüngere Chor durfte hier ebenso wenig aus dem oben angegebenen Grunde sprechen, als es ihm möglich war, sich aus den Äußerungen des ersten Chors (1760 f.) und seines Herrn (1768 f.) und deren Haltung ein vollkommen klares Bild über die Situation zu machen. Es wäre jedoch ein Irrtum, wollte man glauben, daß der jüngere Chor die Worte des älteren (Vers 1760 bis 1761) in dem Sinne habe deuten können, daß dieser zu dem Zwecke im festlichen Schmucke erschienen sei, um der Braut seines Herrn, Don Cesar, Hochzeitsgaben zu überbringen. Hätte wohl Don Manuel gegen die Gegenwart des jüngeren Chors Front gemacht, dessen Verhalten er als einen Ausfluß blinder, toller Wut bezeichnet, ihn einen Friedensstörer gescholten und mit barschen Worten zum Abzug gezwungen, indes sein Chor zurückblieb, wenn er keine andere Absicht hatte, als die Braut seines Bruders mit Geschenken

zu ehren? Was hätte auch der ganze Streit dann für einen Sinn gehabt? Kein Wort des jüngeren Chors (1777 f.) läßt auch eine solche Deutung zu. Er wußte, daß er die Braut seines Herrn in dem Garten zu bewachen hatte, wußte aber auch, daß die beiden Brüder versöhnt sind (1778) und sein Herr den Ausbruch des Streites mit dem Tode verboten hatte; er wollte sich über das eigentümliche, ihm unverständliche Verhalten und den Wunsch des älteren Bruders nicht weiter den Kopf zerbrechen. Daß dieser nichts Böses gegen seinen Bruder im Schilde führe, sagten ihm sein energisches Eintreten für die Aufrechterhaltung des Friedens und seine feierliche Versicherung, daß er sich mit dem Bruder eins fühle. Er zieht es vor, in dem Widerstreite zweier entgegengesetzter Gefühle, des Pflichtgefühls, das ihm auszuharren gebot, und der Liebe zu sich selbst, die ihm den Rückzug anriet, den Platz zu räumen, und überläßt es den beiden Brüdern, die Sache miteinander auszufechten, statt sich unberufen und vielgeschäftig vorzudrängen und seine Haut zu Markte zu tragen. —

Der Verlauf der Untersuchung hat uns gezeigt, mit welchen Schwierigkeiten der Dichter zu ringen hatte, bevor er die Handlung auf einen solchen Punkt gebracht hatte, daß eine Katastrophe schwer zu umgehen war.

Don Manuel ahnte bisher nur die eine Hälfte der Wahrheit, daß er seine Schwester liebe, die andere Hälfte, daß diese Schwester auch des Bruders Herz entflammt habe, ist ihm noch immer verborgen. In der folgenden Scene soll sich ihm die ganze Wahrheit mit voller Gewißheit offenbaren. Das letzte Hindernis, das Don Manuel von dem halb verschleierten Bilde schied, war mit dem jüngeren Chore hinweggeräumt worden. Der Fürst tritt in den Garten, Beatrice stürzt ihm mit angsterfülltem Herzen entgegen (1788 f.). Sie steht noch unter dem Eindrucke der letzten Ereignisse. Das Erscheinen und die Erklärungen Don Cesars, der Streit der Ritter hatten in Verbindung mit der Sorge um den abwesenden Geliebten ihr Herz in Aufruhr versetzt. Ihr und

Don Manuels Glück, fühlte sie, stand auf dem Spiele. Nicht besser erging's Don Manuel. Bange Zweifel ängstigen ihn. Der Augenblick ist gekommmen, der über sein Glück entscheiden soll. Mit pochendem Herzen stehen sich zwei Menschenkinder gegenüber. Sie will den Schrecken entfliehen, welche ihr und dem Geliebten drohen; er sich von den Qualen erlösen, welche sein Herz bedrücken; sie so schnell als möglich den Ort verlassen (1794 f., 1801 f., 1806), er bleiben und die erlösende Antwort hören (1803).

Beatrice ahnt noch nicht, wen sie in Don Manuel vor sich habe und in welchem Verhältnis er zu Don Cesar stehe. Sie sollte hierüber bald Gewißheit erhalten. Ihr Seelenzustand, der sich zunächst in dem Wunsche äußert, mit dem Geliebten so schnell als möglich zu fliehen, giebt, wie schon oben angedeutet worden ist, den Anstoß zu den folgenden Enthüllungen. Don Manuel widerstrebt ihrem Begehren. Beatrice sieht sich daher genötigt, ihre Bitte kurz zu begründen. Sie mögen fliehen, ehe die wilden Männer (die Ritter) wiederkehren (1804). Don Manuel sucht ihr diese Furcht zu benehmen, indem er sich ihr langsam zu erkennen giebt. Zunächst bedient er sich (1809) fast derselben Worte, mit denen sich Don Cesar (1160 f.) Beatrice als den Herrn Messinas vorgestellt hatte. „Es giebt hier", sagt er, „keinen Mächtigeren (= Größeren) als mich." Beatrice erstaunt, vermag diesen Worten schwer Glauben zu schenken (1810, 1812). Sie errät noch immer nicht die Wahrheit. Erst als ihr Don Manuel die, wie er glaubt, beruhigende Versicherung giebt, daß jene Männer, die Ritter, ihm dienen, daß er ihr Gebieter sei (1813), zuckt es wie ein Blitzstrahl durch ihre Seele. Mit Schaudern dämmert ihr die Erkenntnis auf, daß ihr Geliebter der Bruder des gefürchteten Jünglings, Don Cesars, ist (1814), daß ihr Don Manuel mit dem Fürsten gleichen Namens identisch ist (1821). In lebhafter Wechselrede wird ihr der letzte Rest von Ungewißheit genommen. Don Manuel gesteht ihr selbst, daß er Messinas Fürst (1824), Don Cesars Bruder sei (1826), desselben, mit

dem er sich nach langer Fehde heute versöhnt habe (1831 f.). Beatrice hatte von dem Geschlechte, das sich selbst vertilgend haßt, im Kloster gehört (1221), Don Cesar mit Schrecken kennengelernt und muß nun mit neuem, gesteigertem Schrecken erleben, daß das, was sie Vers 1226 f. ahnungsvoll von sich gesagt hatte, in der That in Erfüllung gehe, daß sie rettungslos in den Strudel dieses Hasses, dieses Unglücks hineingerissen werde. Denn die leidenschaftliche Liebe Don Cesars und der alte Haß der Brüder, mit dem sie sich bis auf den heutigen Tag bekämpft hatten, ließ trotz der Versöhnung nichts Gutes erwarten.

Don Manuel hatte sich der Hoffnung hingegeben, daß das Fallenlassen der Maske Beatrice beruhigen werde. Wie er mit Staunen bemerkte, war jedoch die entgegengesetzte Wirkung eingetreten. Der „Aufruhr" Beatricens war ihm unverständlich (1833 f.). Er kann nicht fassen, wie der bloße Name seines Geschlechtes und die Erinnerung an seine Fehde mit dem Bruder Beatrice in einen solchen Aufruhr versetzen konnten. Daher die Frage: „Kennst du mehr als nur den Namen bloß von meinem Hause (1834 f.)?" Er vermutet, daß sie außer ihm noch mit anderen Personen seines Geschlechtes in Berührung gekommen sei; natürlich konnte Don Manuel nur seine Mutter im Sinne haben. Damit war ein passender Übergang zu der Frage gefunden, welche Don Manuel schon längere Zeit auf der Seele brannte. Er hatte bisher noch nicht die Zweifel gelöst, die ihn zu Beatrice getrieben hatten. Noch immer schwebt ihm die Frage auf den Lippen: „Wer ist Beatrice? Ist sie wirklich meine Schwester?" Don Manuel greift daher nach der Unterbrechung, welche die Furcht der Beatrice herbeigeführt hatte, in anderer Form auf den Vers 1803 („bleib! antworte mir!") zurück. Wonach Don Manuel früher nicht geforscht hatte (757 f.), darnach fragt er jetzt. Beatrice möge ihm alles gestehn, falls sie ihm bisher etwas verschwiegen oder vorenthalten habe (1836 f.). Don Manuel zielt, wie wir wissen, mit seiner Frage auf seine Mutter ab; Beatrice hingegen konnte, als

sie diese Worte hörte, an niemand anderen als an Don Cesar denken.

Und was antwortet Beatrice? „Was denkst du? Wie? Was hätt' ich zu gestehen?" (1838). Mit Entrüstung weist sie den Gedanken zurück, daß sie vor ihrem Bräutigam ein Geheimnis habe. Wenn wir nicht annehmen wollen, daß Beatricen für den Augenblick ihre jüngste Vergangenheit aus dem Gedächtnisse geschwunden ist, oder jenen Worten nicht den Charakter einer ausweichenden Antwort in dem Sinne geben wollen, daß sie sich in ihrer treuen Liebe zu Don Manuel keiner Schuld bewußt fühle und daher auch (in dieser Richtung) nichts zu gestehen habe, kann die Prinzessin nicht von dem Vorwurfe freigesprochen werden, daß sie hier wissentlich die Unwahrheit gesprochen und eine Entrüstung geheuchelt habe, die wir nach der gegenwärtigen Situation, nach ihrer augenblicklichen Gemütsverfassung, nach der Erziehung und dem Charakter der Beatrice am allerwenigsten erwarten. Warum gesteht sie nicht offen, was sie wußte? Oder sollte auch von ihr gelten: „Das ist der Fluch der bösen That, daß sie fortzeugend Böses muß gebären"? Sie war gegen den Wunsch Don Manuels zur Leichenfeier des Fürsten gegangen und dort Don Cesar begegnet. Schon diese stille Schuld drückte ihr Gewissen (1099 f.). Nun war ihr derselbe Don Cesar vor einigen Stunden aufs neue entgegengetreten und hatte sie seine Braut genannt, und jetzt war sie durch die Enthüllungen Don Manuels zur Erkenntnis gelangt, daß der Geliebte der Bruder Don Cesars sei. Sie kennt die leidenschaftliche Liebe Don Cesars und den Haß, der die Brüder bis in die letzte Zeit auseinandergehalten hat, und trotzdem schweigt sie, statt durch ein offenes Geständnis noch zur rechten Zeit die Gefahr, die ihrem Geliebten drohte, von seinem Haupte abzuwehren.

Wir sehen, daß im letzten Augenblicke das Gebäude des Dichters zusammenzufallen droht. In der Not blieb Schiller nichts anderes übrig, wenn wir nicht die obige Annahme gelten lassen wollen, als Beatrice eine Unwahrheit in den

Mund zu legen und zu einer Heuchlerin zu machen d. h. ihr eine Eigenschaft beizulegen, die mit ihrem sonstigen sympatischen Charakter kontrastiert.

Und was thut Don Manuel auf die Antwort der Beatrice hin? Er zweifelt nicht im geringsten an dem offenen, geraden Sinne der Geliebten. Um daher sein Ziel zu erreichen, glaubt er ihrem Gedächtnisse zu Hilfe kommen zu müssen. Don Manuel wollte vor allem wissen, ob Beatrice seine Schwester sei oder nicht. In der Sorge um diese Frage, von deren Beantwortung sein ganzes Lebensglück abhängt, hat er augenblicklich die Aufregung vergessen, die sich Beatricens bemächtigt hatte, als er ihr seinen wahren Charakter mitgeteilt hatte. Auf welche Weise konnte sich aber Don Manuel von seinem Zweifel befreien, nachdem ihm die eigene Mutter hartnäckig das gewünschte Erkennungszeichen verweigert hatte? Er thut dies, indem er nochmals auf seine Frage Vers 1828: „Kennst du noch sonsten jemand meines Bluts?" zurückgreift, diesmal aber in anderer Form, direkt und ohne Umschreibung mit seiner Frage auf die „Mutter" der Beatrice abzielt (1839 f.). Er konnte hierbei entweder Beatrice seine Mutter beschreiben und dadurch deren Bild in ihrem Gedächtnisse auffrischen oder, wenn dieses Mittel versagte, sie selbst der Mutter vorführen (1840 f.).

Der Name „Mutter" ruft sofort in Beatrice eine neue Evolution der Gedanken und Gefühle hervor. Die alte Sehnsucht wird in dem Gefühle der Vereinsamung und der Gefahr, in der sie sich jetzt befand, aufs neue mächtig wach (1026 f., 1036 f.) und reißt sie zu dem Vorwurfe hin: „Du kennst sie — kennst sie und verbargest mir?" (1842) Und ohne auf den schmerzvollen Ausruf des Geliebten: „Weh dir und wehe mir, wenn ich sie kenne!" (1843) besonders zu achten, schildert Beatrice plötzlich mit Worten süßer, liebevoller Erinnerung das Bild der Mutter, dessen Reproduktion bisher allen Bemühungen gespottet hatte (1027), mit solcher Klarheit und Schärfe, wie wenn sie erst vor kurzem vor ihr

gestanden wäre (1844 f.). Sie verharrt noch in der Erinnerung dieses Bildes, und versunken in dasselbe, macht sie sich bittere Vorwürfe, daß sie unmittelbar vor der Vereinigung mit der Mutter geflohen und dem Geliebten die Mutter geopfert habe (1854 f.). Indirekt enthalten diese Worte auch die Anklage gegen Don Manuel, daß er, obwohl er ihre Mutter kenne, sie doch ihren Armen entrissen habe. Die Reue nagt wieder an ihrem Herzen (1017 f.).

Wie in der Gartenscene tritt hier die Kindesliebe, die Sehnsucht nach der lang vermißten Mutter, geweckt durch die Erinnerung, in Kampf mit der Liebe zu Don Manuel. Aufs neue regt sich in ihr das Gewissen, das, wie der Chor (718 f., 954 f.) und Isabella, die Mutter (1616 f.), ihre Flucht und die That Don Manuels verurteilt und strafwürdig findet (1009 f.).

Ich will nicht behaupten, daß eine solche plötzliche Reproduktion einer Vorstellung nach langer Zeit außerhalb des Bereiches der Möglichkeit liegt; allein man muß sich fragen: was bezweckt Schiller mit derselben, da doch Don Manuel selbst der Geliebten ein Bild seiner Mutter entwerfen wollte? Warum ließ Schiller Beatrice dem Fürsten zuvorkommen? Weil die unerwartete, vollkommen zutreffende Schilderung seiner Mutter durch den Mund der Beatrice, welche ihre Mutter nur einmal, und dies vor langer Zeit, gesehen hatte (1026 f.), für Don Manuel ein untrügliches Kennzeichen war, daß Beatricens Mutter auch die seine, die Fürstin Messinas, sei, ein Zeichen, das jedenfalls stärker und zuverlässiger war, als wenn Don Manuel genötigt gewesen wäre, mit seiner Beschreibung die Erinnerung Beatricens zu wecken. Die bisherige Ungewißheit war Don Manuel zur schrecklichen Gewißheit geworden. Es war ihm jeder Zweifel genommen, daß Beatrice seine Schwester sei. Diese schreckliche Erkenntnis äußert sich in seinem Ausrufe: „Weh mir! Du schilderst sie!“ (1853). Denn mit dem Augenblicke dieser Erkenntnis war auch sein Liebesglück begraben.

Beatrice scheint die Bedeutung dieser Worte in dem vollen Umfange nicht verstanden zu haben. In dem Kampfe verschiedener Gefühle, gepeinigt von Selbstvorwürfen, hat Beatrice Don Manuels Ausruf: „Weh mir“ u. s. w. (1853) überhört, der ihr in Verbindung mit den vorangegangenen Worten: „Weh dir und wehe mir, wenn ich sie kenne!“ (1843) sagen konnte, daß Don Manuel nicht nur ihre Mutter kenne, sondern daß diese auch ein unüberbrückbares Hindernis ihres beiderseitigen Glückes sei.

Ihr Seelenschmerz hatte durch die Erkenntnis, daß ihr Geliebter ein Mitglied des furchtbaren Geschlechtes, der Bruder des gefürchteten Don Cesar sei, eine nicht geringe Steigerung erfahren. Diese Gemütserschütterung verhindert für eine kurze Zeit die zweite Erkennung, die ihr noch bevorstand. Sie sollte und durfte bis zum letzten Augenblick nicht wissen, nicht einmal ahnen, daß ihr Geliebter ihr Bruder und sie Don Cesars Schwester sei; sie sollte bis zum letzten Augenblicke in Don Manuel den Geliebten sehen. Denn hätte sie in Don Manuel, in Messinas Fürsten, ihren Bruder wiedererkannt, die Liebe, die sie an Don Manuel fesselte, wäre mit dieser Erkenntnis in Entsetzen und Grauen umgeschlagen (2247), der Ernst, mit dem ihr Don Manuel entgegentrat (1796), hätte auch sie erfaßt, und Don Cesar hätte, als er erschien, in Beatrice nicht die Geliebte seines Bruders, die sich ängstlich in seine Arme wirft, sondern die Schwester gefunden (1900 f.). Ein unblutiger, friedlicher Ausgang war unter diesen Umständen nicht ausgeschlossen. Einer solchen Eventualität begegnet der Dichter dadurch, daß er Beatrice nur die eine Hälfte der Wahrheit sehen läßt. Eine passende Hilfe hierzu bot sich Schiller in dem augenblicklichen Seelenzustande der Beatrice und in ihrer Furcht vor dem Herrschergeschlechte. Der Dichter greift hier wieder zu einem Gefühle, das, wie der unnatürliche Haß der Brüder und ihre Liebe zu der eigenen Schwester, ebenso sehr einer natürlichen Erklärung spottet als die übermächtige Begierde der Beatrice, der Leichenfeier beizuwohnen, ungeachtet des Grauens, das schon

der bloße Name dieses Geschlechtes ihr einflößte. Denn Entsetzen, geheimnisvolles Grauen erfaßt sie stets, so oft sie den Namen des furchtbaren Geschlechtes hört (1216 f.). Beatrice erbebt in Schrecken, als Don Cesars Blick bei der Leichenfeier des alten Fürsten ihr Innerstes durchzuckt, selbst in der Erinnerung an jenen Blick durchschauert kaltes Grauen ihre Brust (1094 f.), und als er zum zweitenmal vor ihr steht und sich zu erkennen giebt, wird sie von neuem Schrecken erfaßt (1109, 1160 f.). Wozu das? Dort sollte Beatricen die Zunge gelähmt und eine vorzeitige Entdeckung vereitelt werden, hier soll sie zu einer energischen Abwehr gegen die tröstende Versicherung Don Manuels angetrieben werden, daß Messinas Fürstin ihre Mutter sein werde. Don Manuel werde sie jetzt zu ihr führen, sie wartet ihrer (1858 f.). Der bloße Name „Messinas Fürstin" genügt auch hier, um Beatrice mit neuem Entsetzen zu erfüllen. Mit einem „Nimmer, nimmermehr!" (1861) setzt sie sich dem Verlangen Don Manuels entgegen.

Dieses Gefühl erfährt nunmehr durch die Erkenntnis, daß die beiden feindlichen Brüder dieses Geschlechtes in Liebe zu ihr entbrannt sind (1860), seine volle Berechtigung. In ihrer Aufregung und in ihrem Entsetzen, hervorgerufen durch die Worte „Messinas Fürstin" und den Wunsch Don Manuels, hat die Prinzessin die Bedeutung des Prädikates jenes Satzes: „wird dir Mutter sein" nicht vollkommen erfaßt. Weit entfernt, mit jenen Worten Don Manuels an ihre leibliche Mutter zu denken, mochte sie glauben, daß sie ihr Geliebter, ihr Bräutigam, zu seiner Mutter führen und diese ihre zukünftige Mutter (Schwiegermutter) sein werde. Auch die Form der Worte: „wird dir Mutter sein" mag zu der Täuschung der Beatrice mit beigetragen haben. Das einfache Präsens „ist deine Mutter" hätte jede Irrung unmöglich gemacht. Der Dichter hatte auf diese Weise seine Absicht erreicht. Er wollte Beatrice von dem rechten Wege abführen. Die Zeit, die ganze Wahrheit zu erfahren, war für diese Person des Dramas noch nicht gekommen. Don

Manuel befremdet das Widerstreben und das Entsetzen, welches Beatrice aufs neue bei der Nennung seiner Mutter ergriffen hatte (1862, vgl. 1834). Er vermutet daher, daß sich vielleicht für Beatrice an die Nennung dieses Namens eine persönliche, unangenehme Erfahrung knüpfe. Er wirft demnach die Frage auf: „Ist meine Mutter keine Fremde dir?“ (1863). Noch war es Zeit; durch ein offenes Geständnis der Beatrice wäre vielleicht, wenn dieses im rechten Augenblicke vor dem Eintreffen Don Cesars erfolgt wäre, die Katastrophe vermieden worden. Allein die Schuld drückte infolge der traurigen Erkenntnis, daß ihr Geliebter der Bruder Don Cesars sei, Beatrice doppelt schwer. Sie giebt daher eine ausweichende Antwort (1864 f.) „O unglückselig traurige Entdeckung!“ ruft sie aus und wünscht, daß sie nie in Don Manuel den Fürsten gefunden hätte. Auf einem öden Eilande wäre sie mit dem unbekannten Ritter glücklich gewesen.

Mit dieser Antwort der Beatrice war der letzte Rettungsanker verloren gegangen.

Was die wiederholten Fragen und Bitten Don Manuels nicht vermochten, brachte eine Stimme, die plötzlich von dem Eingange des Gartens her ihr Ohr berührte, zuwege: die Stimme Don Cesars (1870). Beatrice erschrickt und verrät sich mit den Worten: „Gott, diese Stimme!“ (1871). Sie will sich verbergen, fliehen und beschwört auch den Geliebten, mit ihr vor dem heftig Stürmenden den Ort zu verlassen (1871, 1874, 1877 f.). Don Manuels tröstende Versicherungen, daß es sein Bruder sei (1875) und sie versöhnt seien (1881), fruchten nichts und hemmen nicht die Furcht der Beatrice. Ihr Verhalten und ihre Worte bewiesen ihm deutlich, daß ihr Don Cesars Stimme (1884 f.) und sein ungestümes Wesen nicht fremd sind (1878). Im Nu wird Don Manuel alles klar, klar die Hast, als Don Cesar die Freudenbotschaft (541 f.) aus seinen Armen trieb, klar der Aufenthalt und die Haltung der jüngeren Ritter vor dem Eingange des Gartens. Das Bindeglied zwischen der Erzählung Diegos (1643 f.) und den Enthüllungen des Bruders (1477 f.) war

gegeben: die Geliebte, welche sein Bruder bei der Leichenfeier des Fürsten gefunden hat, war seine Schwester, Don Cesars Schwester, war Beatrice.

Beatrice konnte nicht mehr leugnen. Ihr reumütiges Geständnis (1888 f.) zeigt Don Manuel die volle Wahrheit, mit Entsetzen erkennt er, daß der Traum seiner Mutter in Erfüllung gegangen war. Die Schrecken des anderen Traumbildes sollten auch nicht länger ausbleiben. Seiner Sinne nicht mächtig, stürzt Don Cesar hervor, und als er seine Braut in den Armen Don Manuels erblickt, stößt er wütend und unter Verwünschungen sein Schwert in die wehrlose Brust des Bruders (1900—1905). Don Manuel ist der erste von den Mitgliedern des Fürstenhauses, dem sich die Wahrheit in ihrem vollen Umfange erschlossen hat, der aber auch in dem Augenblicke dieser Erkenntnis seine Schuld mit dem Tode gebüßt hat. Don Manuel stirbt jedoch nicht, ohne einen anderen, seinen Bruder, mit sich ins Grab zu ziehen. Die Katastrophe erfolgte, nachdem Don Manuel zum Bewußtsein der ganzen Sachlage gekommen war. Don Manuel wäre vielleicht mit der Erkenntnis der halben Wahrheit gestorben, wenn nicht Don Cesars laute Stimme bis zu den Ohren der Beatrice gedrungen wäre und diese zu Äußerungen gezwungen hätte, welche ihr Geständnis notwendigerweise im Gefolge hatten. Das Gefühl hat Beatrice hier in ähnlicher Weise übermannt, wie den alten Diener des Laios im Verhöre mit Oidipus. Auch diesem war mit den Worten: „Wirst du nicht schweigen?" (vgl. Oidipus Tyrannos Vers 1146; meine Abh. II, 19) wider Willen ein Geständnis entschlüpft, das ihn zwang, ein lang gehütetes Geheimnis zu offenbaren. Schiller bedient sich mit Absicht jenes Mittels, weil der ältere Bruder nicht früher die Augen schließen sollte, als bis er die ganze Wahrheit erkannt hatte. Auch erschien erst unter dieser Voraussetzung die Schuld Don Manuels vollkommen gesühnt.

Zweimal, wir können sogar sagen dreimal, war der Plan des Dichters in dieser Scene gefährdet. Nicht ohne Schwierig-

keiten und ohne das Aufgebot von Hilfsmitteln, welche dem natürlichen Gange der Entwickelung und dem Charakter der Personen nicht immer förderlich waren, ist es Schiller gelungen, sein Schifflein glücklich um die drohenden Klippen herumzuführen. Das unerwartete Erscheinen Don Cesars hat die Situation geändert und die Katastrophe herbeigeführt, worauf auch alle Bemühungen des Dichters hinausliefen. Beide Brüder hatten, ohne es zu wissen, denselben Weg genommen, Don Manuel, um sich Gewißheit zu verschaffen, Don Cesar, um seine Braut dem Schutze der Mutter zu übergeben, bevor er daran ging, die Räuber seiner Schwester zu verfolgen. Es war ihm als Bruder des versöhnten Don Manuel gelungen, sich den Weg durch die vor dem Garteneingange aufgestellten Ritter zu bahnen, um seine Braut in den Armen eines anderen, seines eigenen Bruders, zu finden. Eins muß uns wundernehmen, daß Don Manuel in der Erkenntnis der ganzen Situation und des Verhältnisses, in dem sich Beatrice zu ihm und seinem Bruder befindet, nicht diesem im entscheidenden Augenblicke entgegentritt. Der leidenschaftliche Charakter seines jüngeren Bruders war ihm nicht unbekannt. Mußte er nicht befürchten, daß, wenn dieser Beatrice in seinen Armen erblickte, der alte Haß, von der Leidenschaft angefacht, aufs neue entbrannte und ihn zu einer unüberlegten That hinriß? War Don Manuel schon früher zurückhaltend gegenüber den Umarmungen der Beatrice, als er die Wahrheit zum Teile ahnte (1796 f.), so war es um so mehr ein Gebot der Klugheit, ja seine Pflicht, jetzt im Angesichte der großen Gefahr, der sie alle entgegen gingen, entweder Beatrice mit wenigen Worten aus dem Dunkel zu reißen, das sie noch umgab, oder sich dem Bruder offen entgegenzustellen und ihn kurz über die Sachlage aufzuklären.

Was geschieht statt dessen? Er läßt es zu, daß sich die erschreckte Beatrice an seine Seite schmiegt und er so dem leidenschaftlichen Bruder einen Anblick bietet, der die Mitteilungen seines Chors bestätigen und ihm alle Besinnung rauben mußte.

Wie man sieht, konnte selbst beim Erscheinen Don Cesars die Katastrophe noch hintangehalten werden. Sie war nicht mit Notwendigkeit durch die Natur der Sachlage bedingt. Auch war das Vergehen Don Manuels und der Beatrice nicht von der Art, daß zu seiner Sühne ein Menschenleben geopfert werden mußte. Im Oidipus Tyrannos fordern die Blutschande der Jokaste und der Vatermord des Oidipus nach antiker griechischer Auffassung Verbannung oder Tod. Diese Sühne mußte erfolgen, sobald die Schuld des Sohnes und der Mutter vor aller Welt offenbar und beide ihres Vergehens überführt waren. In der Braut von Messina war die Schuld Don Manuels nicht so schwer, daß der Bruder von der Hand des Bruders fallen mußte. Der Brudermord konnte allerdings kaum anders als durch den Tod gesühnt werden.

Beide Brüder, auch der ältere, scheinbar bedächtige Don Manuel haben in dem Augenblicke der Entscheidung den Kopf verloren. Wie er auf die Mitteilung der Beatrice, daß sie ihrer Mutter wieder zurückgegeben werden soll, ohne Überlegung und überstürzt handelt, so erscheint er in dem Momente, als sein Wohl und das der ganzen Familie auf dem Spiele stand, im Gegensatze zu der früheren Bethätigung seiner Willenskraft, die er erst vor kurzem dem Chore gegenüber an den Tag gelegt hatte (1751 f.), wie gelähmt, vollständig passiv. Man könnte auch in diesem Falle sagen, daß sich Don Manuel in seinem Thun und Lassen nicht immer konsequent geblieben ist. Er läßt das Unglück gegen sich und die geliebte Schwester heranstürmen, ohne demselben mit Kraft und Ruhe zu begegnen. Er thut den Mund nicht auf wie ein Lamm, das zur Schlachtbank geführt wird. Einige Worte zwischen ihm und seinem Bruder hätten die Situation geklärt und alles friedlich gelöst. Aber Don Cesar verlangt keine Aufklärung und Don Manuel giebt sie nicht. Eine friedliche Lösung konnte der Dichter ja nicht brauchen. Don Cesar stürzt mit gezücktem Schwerte auf seinen Bruder und durchbohrt ihn, ohne daß sich dieser mit dem Schwerte

oder einem Worte verteidigt hätte. Don Cesar empfindet keine Reue über seine That; nicht den Bruder, seinen Feind habe er getötet, der ihn in seinem Vertrauen getäuscht und hintergangen habe, um sich unter dem Deckmantel der Versöhnung und der Bruderliebe in den Besitz seiner Braut zu setzen (1900 f., 1913 f.). Don Cesar vergißt aber, daß die Versöhnung mit Don Manuel vor seinem Zusammentreffen mit Beatrice im Garten stattgefunden hat. Das Schauspiel, das sich ihm beim Betreten des Gartens bot, hatte ihm alle ruhige Überlegung geraubt. Es schien auch das, was er von seinem Chore erfahren hatte, zu bestätigen. Blinde Eifersucht und brennende Rachbegierde hatten ihm den Mordstahl in die Hand gedrückt. Und doch hätten ihn jener Anblick und das Verhalten seines Bruders eines Besseren belehren sollen.

Nicht genug, daß ihm der Chor desselben anstandslos den Zutritt gewährt; wäre sein Bruder das gewesen, für das er ihn augenblicklich hielt, ein Verräter, ein Heuchler, dessen Absicht es gewesen sei, auf eine listige Weise die Braut des Bruders an sich zu reißen, so hätte sich Don Manuel zur Wehre gesetzt und wäre seinem Bruder, der ihm sein Liebstes rauben wollte, ebenfalls mit dem Schwerte entgegengetreten. Und wäre Beatrice, wie er wähnt, von den gleichen Gefühlen für ihn beseelt gewesen wie er für sie, wie hätte sie sich an einen fremden Mann anschmiegen, Gesinnung und Gefühle plötzlich ändern und ihren Bräutigam Don Cesar verleugnen können! Nichts von alledem bemerkt und beachtet Don Cesar, er sieht nur die heiß Geliebte in den Armen seines Bruders. Seine eigenen Beteuerungen und Don Manuels Versicherungen von Bruderliebe sind vergessen, der alte Haß lodert mit Macht wieder auf und stürzt seinen Bruder und ihn selbst ins Grab. Die kalte Ruhe und Besonnenheit, die wir an ihm anderswo, z. B. in dem Verhöre mit Diego, bewundert haben, hatte ihn verlassen. Er war das Opfer seiner Leidenschaft geworden. Der alte, unerklärliche Haß war unter den heißen Strahlen seiner Liebe zu der ihm unbekannten Beatrice geschmolzen, so wie das gleiche Gefühl

auch Don Manuel dem Herzen seines Bruders näher gebracht hatte. Allein dasselbe Gefühl hatte auch Don Cesar in vollständiger Verkennung der Situation zum Mörder gemacht.

Das schöne Kind hatte Adler und Löwe gebändigt, war zur Lilie geworden, die plötzlich auflodernd die beiden Lorbeerbäume mit dem Hause in einem Feuerbrande verzehrte. Denn auch Don Cesar blieb, sobald er zur Erkenntnis seines Irrtums kam, keine andere Wahl als der Tod. In diesem Sinne war auch der Traum des alten Fürsten in Erfüllung gegangen. Die Ahnung hatte Beatrice nicht betrogen (1224 f.). Ohne es zu wollen und zu wissen, wer sie sei, war sie die — wenn auch nicht ganz unschuldige — Ursache des Mordes geworden. Denn von einer Schuld der Beatrice kann insofern gesprochen werden, als sie dem Entführer gefolgt war (1036 f., 1616 f., 2219) und gegen den Wunsch des Geliebten die Leichenfeier des Fürsten aufgesucht hatte. Die Lilie, welche die Herzen ihrer Brüder und das ganze Haus in Brand gesetzt hatte, war, als das Schwert die Brust ihres Geliebten durchbohrte, bewußtlos neben seiner Leiche zusammengesunken.

Dadurch wurde die Erkennung zwischen Beatrice und Don Cesar hinausgeschoben und die Zahl der Erkennungsscenen vermehrt. Demselben Zwecke dienen auch die Worte Don Manuels, mit denen er auf den Lippen starb: „Ich bin des Todes — Beatrice! — Bruder!“ (1905). Kein Wort der Verteidigung, kein Wort der Anklage! Don Manuel hatte gefehlt und büßte seine übereilte That mit dem Tode. Mit dem versöhnenden Worte „Bruder!“ schied er aus dem Leben.

Wäre Don Manuel der Schurke gewesen, für den er von seinem Bruder gehalten wurde, es wäre dies nicht sein letztes Wort gewesen. Aber Don Cesar beachtet es im Sturme der Leidenschaft ebenso wenig als das vorausgehende „Beatrice!“ Don Cesar hatte aus dem Munde seiner Mutter erfahren, daß die gesuchte Schwester diesen Namen führe (1572). Er hatte Don Manuels Zweifel zuerst erregt, Don Cesar überhörte das Wort. Dadurch verhütet Schiller eine Erkennung,

oder einem Worte [illegible] wenn er das Wort „Schwester“ keine Reue f[illegible] gelegt hätte. habe er ge[illegible] sich jenes Mittels bedienen, da Don hintergang[illegible] der geliebten Person geläufiger war als söhnung [illegible] Wort „Schwester“. Indem er zu diesem setzen ( [illegible] war eine Erkennungsscene mehr gewonnen. Versö[illegible] griff, [illegible] mit [illegible] do[illegible] r[illegible]

[illegible] Schiller wollte eine Reihe von derartigen Erkennungsscenen schaffen und auf diese Weise mit Sophokles rivalisieren, ihn womöglich noch überbieten. Denn während sich im Oidipus Tyrannos zwei Erkennungsscenen aneinander reihen (zuerst erkennt Jokaste, dann Oidipus mit dem Chore die volle Wahrheit), wird in der Braut von Messina die Zahl dieser Scenen entsprechend der Zahl der Hauptpersonen des Dramas verdoppelt. Den Anfang macht Don Manuel, ihm folgen Beatrice und Don Cesar, den Schluß bildet Isabella. Daneben läuft die Erkennung der beiden Chorhälften.

Diese Scenen sind gewissermaßen die Knotenpunkte in der Entwickelung des Dramas, von denen einer nach dem anderen gelöst wird. Die Folge dieser Art der Entwickelung ist die Spannung des Zuhörers, die, wenngleich in verschiedenem Grade, bis zu dem Augenblicke anhält, in dem die Sühne Don Cesars die Handlung zum notwendigen Abschluß bringt.

Die Versöhnung, der Friede, welcher die Aufgabe des Dramas bildete, war von keiner Dauer gewesen, er war bei der ersten Probe, der er ausgesetzt war, in die Brüche gegangen. Scheinbar war durch den Tod des einen Bruders der Streit aus der Welt geschafft worden, die Herrschaft ging ganz und unbestritten auf den anderen, den jüngeren Bruder über. So beurteilt auch der jüngere Chor die Situation (1908 f.). Don Cesar mochte sich so lange in seinem Rechte fühlen, als die Tötung Don Manuels in seinen Augen den Charakter eines berechtigten Racheaktes besaß. Sobald aber diese Ansicht zusammenfiel und ihm die That ihr wahres Gesicht zeigte, mußte auch der Boden unter seinen Füßen wanken und er in die Grube fallen, in die seine Verblendung den Bruder gestürzt hatte. Das verlangte

nicht nur die sühnende Gerechtigkeit (1910f.), der Fürst, dessen Hände mit unschuldig vergossenem Bruderblute befleckt war, konnte auch seinem Lande keinen Segen bringen (1918f.).

Auf diese Weise wurde die Aufgabe des Dramas gelöst und Messina der gewünschte Friede zurückgegeben, allerdings nicht in einer Weise, wie ihn die Fürstin ersehnt und angestrebt hatte. Die feindlichen Brüder hatten im Tode Ruhe gefunden, und ihr Tod hatte der hart bedrängten Stadt den Frieden wiedergegeben, den sie so lange vermißt hatte.

Nach der Ermordung Don Manuels war somit alles entschieden. Denn alles andere, was sich daran auschloß, waren nur die Konsequenzen, die sich mit Notwendigkeit aus jener ergaben.

Wir haben gesehen, mit welchen Schwierigkeiten der Dichter kämpfte, bevor er die Handlung auf jenen Punkt gebracht hatte. Nach Überwindung desselben geht es rasch bergab. Der Zuschauer durchschaut längst alles. Sein Interesse gilt dem weiteren Verlaufe, der Art und Weise, wie nach Don Manuel von einer Person nach der anderen der Schleier genommen wird und wie jede Person die Erkenntnis der ganzen Wahrheit erträgt. Chor und Beatrice sind über den wahren Sachverhalt zum Teile unterrichtet; beide wissen, daß ein Brudermord stattgefunden und diesen die Liebe der beiden Brüder zu einer und derselben Person verschuldet hat. Daß diese die Schwester des Ermordeten und des Mörders, die Tochter der Fürstin ist, das entzieht sich ebenso der Erkenntnis des Chors und der Beatrice als der des jüngeren Bruders. Dieser sieht noch immer in Beatrice die Geliebte, seine Braut. Er wartet nicht, bis die ohnmächtige Beatrice wieder zum Bewußtsein kommt. Die Sorge um die geraubte Schwester treibt ihn fort von dem Orte des Schreckens, indes Beatrice von seinem Chor in das Schloß der Mutter gebracht werden soll (1923f.). Warum diese große Eile? Durfte er das Wesen, das „mit allmächt'gen Zaubers Banden" (1130) sein Herz gefesselt hatte

und von ihm geliebt wurde, wie „nichts zuvor" (1541 f., 2544 f.), in diesem Zustande fremden Personen überlassen? Der Dichter konnte ihn nicht warten lassen, bis Beatrice ihr Bewußtsein wieder erlangt und die ganze Situation überblickt hatte, weil in diesem Falle Beatrice den Brudermörder, den Mörder ihres Geliebten, von sich gestoßen, ihn aus seinen Illusionen gerissen und möglicherweise den Anstoß zu Auseinandersetzungen gegeben hätte, welche sie selbst aus dem Dunkel in das volle Licht gerückt hätten.

Diese Erkennungsscene wollte Schiller auf einen anderen, geeigneteren Moment aufsparen. Daher mußte jetzt die Sorge um die geraubte, unbekannte Schwester der Sorge um die heißgeliebte, hilfsbedürftige Braut vorausgehen, obwohl ihn kurz vorher die Sorge um die Geliebte zur Mutter und von dieser wieder zurück in den Garten getrieben hatte. Die jeweilige Situation bringt es mit sich, daß wie Don Manuel auch sein Bruder nicht immer die gleiche Konsequenz in ihrem Verhalten bekunden. Daß der sonst scharfsichtige und argwöhnische Don Cesar auch mit Blindheit geschlagen ist, ist schon oben berührt worden. Er giebt dem Verhalten und Schweigen der Beatrice in der Kirche und in dem Garten ebenso eine falsche Deutung wie der Thatsache, daß die Geliebte beim Betreten des Gartens in dem Arme des Bruders lag. In dem ersteren sieht er mädchenhafte Scham, in dem letzteren List und Betrug des Bruders. Daher ist ihm die Tötung des Bruders ein Racheakt, ein Akt der Vergeltung. Um so schrecklicher mußte das Erwachen aus dem Wahne sein, das ihm in Beatrice die Schwester zeigte und seiner That ein anderes Gepräge gab.

Während der Chor Don Cesars dem Wunsche seines Herrn gemäß handelt und dieser — allein, ohne Begleitung! — die Spur der geraubten Schwester aufsucht, läßt der andere Chor, um die Leiche Don Manuels geschart, seine Klage erschallen (1931—2628). Sein Ruf nach Rache verhallt in der Luft (1906 f., 1910). Er hatte sein Haupt, seinen Herrn, verloren; damit war naturgemäß die Herr-

schaft auf den einzigen, überlebenden männlichen Sprossen des Fürstenhauses, auf Don Cesar, übergegangen.

Der Chor Don Manuels konnte nichts anderes thun als sich, wenn auch mit Schmerz und Widerwillen, ins unvermeidliche Geschick fügen. Seine Befürchtungen (944 f.) hatten sich schneller, als er ahnen konnte, erfüllt (1930 f.).

Mit der Klage über den frühen Tod seines jungen Herrn, der alle seine Hoffnungen und Wünsche zerstört hat (1941 f.), verbinden sich allgemeine Betrachtungen über die Nichtigkeit menschlicher Hoffnungen und Entwürfe (1962 f.).

Wie die Cypresse, welche das Blut seines geliebten Herrn genährt hat, von der mörderischen Axt getroffen niederfällt, damit auf ihren Zweigen die traurige Last zur unglücklichen Mutter getragen werde (1974 f.), so wird auch der Mörder wie einst Orestes der verdienten Strafe nicht entgehen (1985 f.).

Mit diesem Chorliede schließt der dritte Aufzug, indem es zugleich mit prophetischem Tone den Blick in eine traurige Zukunft eröffnet, in der die Vergeltung ihr Racheschwert schwingt.

## VIII.

Der dritte Aufzug ist äußerlich der kürzeste von allen. Er umfaßt, während sich die anderen über 700 bis 900 Verse erstrecken, etwas mehr als 300 Zeilen, und doch enthält er den Wendepunkt der Handlung, die Katastrophe. Während das Hauptinteresse in dem ersten, größeren Teile des Dramas die Person Don Manuels in Anspruch nimmt, geht dasselbe in dem zweiten Teile auf Don Cesar über.

Der erstere hat seine Schuld mit dem Tode durch die Hand des Bruders in dem Augenblicke gesühnt, als sich ihm die ganze Wahrheit offenbarte, der andere mußte, sobald der letzte Schleier von seinen Augen fällt, die rächende Hand gegen sich selbst erheben, da es auf der Welt keine Höheren über ihn gab (2635, 2637 f.), der ihn für seine Frevel zur Rechenschaft ziehen konnte.

Das verlangte die ausgleichende Gerechtigkeit,

wenn anders Don Cesar einen tragischen Helden repräsentieren sollte. Der Brudermord durfte nicht ungesühnt bleiben. In diesem Sinne mußte sich das Drama weiter entwickeln. Es giebt aber auch noch andere Momente, welche den Verlauf der Handlung bestimmten. Wir erwarten das Zusammentreffen der Mutter mit Beatrice, der gesuchten Tochter. Auf ihr Erscheinen wird der Zuhörer schon im Beginne des Dramas vorbereitet. Die Entführung der Prinzessin hat ihre Rückkehr ins Vaterhaus verzögert. Nach dem Wunsche und dem Traume der Fürstin sollte Beatrice „ein Werkzeug des Friedens sein.“ In welcher Weise sie dies geworden ist, hat der erste Teil des Dramas gezeigt. Daß sie aber auch nach dem Traume des alten Fürsten die versöhnten Brüder wieder entzweite und wie dies geschah, ist ebenfalls im Vorausgehenden zur Genüge dargelegt worden.

Unbewußt war Beatrice der Friedensengel und Engel der Zwietracht in einer Person. Isabella wollte die unbekannte, lang verborgene Tochter in die Arme ihrer Söhne führen und dadurch das Band des Friedens zwischen ihnen noch mehr befestigen. Während sie die Vorbereitungen zur Verwirklichung ihres Planes trifft, waren ihre Söhne mit Beatrice bekannt geworden und zu ihr in ein Verhältnis getreten, welches das Gebäude ihrer Hoffnungen schließlich zerstörte. Von allem hatte die Fürstin kein Wissen und auch keine Ahnung. Um so schwerer mußte der Schlag sein, der sie traf, als sich das Unheil in seiner ganzen Größe vor ihren Augen entrollte. —

Don Manuel hatte die Schwester gefunden, Don Cesar schickte Beatrice als seine Braut zur Mutter zurück. Seinem Chor folgte nach einem kurzen Zwischenraume der ältere Chor mit der Leiche Don Manuels. Das Ziel beider war das gleiche. Der Ort der Handlung wird ins Schloß verlegt.

Inzwischen war es Nacht geworden. Das Dunkel derselben giebt der Handlung den entsprechenden Hintergrund. Mit Spannung sieht der Zuschauer der Begegnung der Fürstin

mit ihrer Tochter als der nächsten Folge der unmittelbar vorausgegangenen Handlung entgegen.

Der Dichter schickt diesem Zusammentreffen zwei Auftritte voraus, welche für die Entwickelung der Handlung nicht von wesentlichem Belang sind. Sie scheinen den Zweck zu haben, die Stimmung der Fürstin zu schildern und sie auf die kommenden Ereignisse vorzubereiten. Diego, der treue Diener des Hauses, spricht Isabella Mut zu, die sich Vorwürfe macht, daß sie ihre Tochter nicht früher an das Tageslicht gezogen hat (2037 f.). Sie findet Trost in dem Frieden ihrer Söhne (2044 f.) und der edlen Liebe, welche ohne „der Eifersucht feindsel'ge Flamme" (2063) ihr Herz entflammt hat (2049 f.), ohne zu wissen, daß gerade dieser Blitz ihr Glück zertrümmert hat. Isabella ist nicht mehr die stolze Mutter, welche wie Niobe das Glück in die Schranken ruft (1438 f.). Ein böser „Zufall" (2042), der Tochter „Flucht" (2088, unbewußt spricht sie die Wahrheit), hat sie Vorsicht und Demut gelehrt. Sie räumt ein, daß sie vieles dem Glücke verdanke (2076), will aber nicht früher ihren „Glücksstern" loben, als bis sie das Ende dieser Thaten gesehen hat (2085 f.).

Während die Söhne ihre geraubte Schwester suchen, ist auch die besorgte Mutter nicht müßig gewesen. Not hilft beten. Wie Jokaste in ihrer Bedrängnis den Gott, den sie kurz vorher geschmäht hat, um Rettung anfleht, so hat Isabella zu einem frommen Klausner, dem Greise des Berges (Ätna), einen Boten gesandt, auf daß er ihr Kunde gäbe von der verlorenen Tochter (2097 f.). Allem Anscheine nach ist dieser Greis mit dem Mönche, dem gottgeliebten Manne, identisch, bei dem ihr Herz wiederholt Rat und Trost in irdischer Not gefunden hat (1346 f.). Die Bitte der Fürstin blieb nicht ungehört. Diego hatte kaum jene Worte aus dem Munde seiner Herrin vernommen, als auch der Bote mit der gewünschten Nachricht erschien.

So wie uns die Worte Diegos (Vers 2113) an Oidipus Tyrannos (Vers 1110 f.; vgl. Braut von Messina 530 f.) er-

innern, so enthalten diese beiden Auftritte manche Momente, die deutlich auf Oidipus Tyrannos hinweisen.

Wir werden, wie schon angedeutet wurde, an das Opfer der Jokaste erinnert. Beide Frauen befinden sich in einer ähnlichen Lage, in ihrer Not soll die Gottheit helfen. Das Gebet der Jokaste findet scheinbar sofort Erhörung; ein Bote aus Korinth bringt die unerwartete Nachricht von dem Tode des Polybos, des vermeinten Vaters des Oidipus. Damit war (scheinbar) von der Brust des Königs eine große Sorge genommen, die Furcht, daß er nach dem Orakel seinen Vater töten werde. In ähnlicher Weise erlöst die Nachricht des Boten Isabella von der Sorge, welche augenblicklich ihr Herz beschwert; die verlorene Tochter war gefunden (2120). Wie hier (2121 f.), ist dort die Freude groß, mit dem Unterschiede, daß sich in Oidipus Tyrannos Mutter und Sohn zu Äußerungen hinreißen lassen, die in eine Gotteslästerung ausklingen (vgl. meine Abh. II, 11). Hier wie dort schließt sich an die Äußerungen des Boten eine Mitteilung, welche geeignet war, die Freude in Trauer umzukehren. Der Klausner zündet die von der Fürstin geweihte Kerze am Altare an, mit ihr aber auch die Hütte, in der er seit neunzig Jahren gelebt und Gott verehrt hat (2133 f.) Hierauf steigt er unter unheilverkündenden Worten (dreimaligem „Wehe!") und Zeichen (der Bote möge ihm weder folgen noch zurückschauen!) von der Höhe des Ätna herab (2139 f.).

Diese That des Greises, welche in Widerspruch zu der ersten Nachricht zu stehen scheint, läßt die Fürstin nichts Gutes ahnen und stürzt sie in neue, bange Zweifel (2143 f.).

Eine ähnliche, ja noch schlimmere Wirkung erzielt der korinthische Bote mit seiner zweiten Mitteilung. Sie zerstört den letzten Hoffnungsanker des unglücklichen Königs. Denn wenn Polybos und Merope nicht, wie er bisher geglaubt hat, seine leiblichen Eltern waren und die Orakel nicht irrten, so mußte der von ihm getötete Laios sein Vater und seine Gemahlin seine Mutter sein. Zunächst wird Jokaste von dem Blitzstrahl des Apollo getroffen. Sie, die in ihrem

Frevelmute die Strafe des Gottes wiederholt herausgefordert hat, muß auch zuerst die Wahrheit der von ihr angezweifelten Orakel erkennen. Die Mitteilungen des Korinthers stürzen sie in Verzweiflung und in den Tod. Oidipus tappt noch eine kurze Zeit im Dunkeln herum, bis ihn die Aussage seines alten Sklaven auf die rechte Spur und zur Erkenntnis der ganzen Wahrheit führt.

Ein wichtiger Unterschied zwischen der Opferscene im Oidipus Tyrannos und der letzten Botensendung in der Braut von Messina springt sofort in die Augen. Die Opferscene ist ein notwendiges Glied in der Kette der Enthüllungen, wie das Gleiche überhaupt von allen Scenen des Oidipus Tyrannos gesagt werden kann. Sie haben alle ein Ziel vor Augen, die Aufdeckung der Wahrheit und Überführung des Königsmörders. Kein Stein kann aus dem Gebäude gelöst werden, wenn nicht alles in Trümmer zusammenfallen soll. Von den oben genannten zwei Auftritten des Schillerschen Dramas läßt sich kaum ein Gleiches behaupten. Sie lassen sich ganz gut aus dem Drama scheiden, ohne daß das ganze Gefüge darunter leiden würde, sie sind für die Entwickelung der Handlung von untergeordneter Bedeutung. Diese ist bereits oben zum Teile charakterisiert worden. Der Gang der Handlung wäre der gleiche geblieben, ob jene Botensendung erfolgt wäre oder nicht. Außer dem oben angedeuteten Zwecke scheint der Dichter jedoch noch eine andere Absicht gehabt zu haben.

Die Mitteilungen des Boten werfen ihre Schatten auf die kommenden Ereignisse. Der Vorgang in der Hütte des Klausners erinnert an den Traum des verstorbenen Fürsten. Die Lilie ist die Kerze. Wie diese die Hütte des Einsiedlers, setzt die Lilie das Fürstenhaus in Brand. Der Klausner deutet hier gewissermaßen bildlich das an, was er nicht mit Worten sagen wollte und wonach er auch von der Fürstin nicht gefragt worden war. Das, was die Fürstin aus dem Munde des frommen Mannes wissen wollte, war sofort nach der Rückkehr des Boten in Erfüllung ge-

gangen, die verlorene Tochter war gefunden und ihr zurückgegeben worden (2150 f.). Indem der Einsiedler die Fürstin bildlich und ohne Worte an das erinnert, was ihr einmal der Traum ihres Gemahls gesagt hat, deutet er damit nicht nur an, daß ihm jener Traum des Fürsten bekannt ist, sondern auch, daß dieser Traum — wie seine unheilvollen Nachrufe und Zeichen bezeugen — bereits seine Erfüllung gefunden hat.

Die That des Klausners erschreckt wohl die Fürstin, sie weiß sie aber nicht zu deuten. Sie übersieht in ihrer Erregung die Ähnlichkeit mit dem Traumbilde des Fürsten; aus dem gleichen Grunde vergißt sie nur zu bald, wie schnell auf das Wort des Klausners die Erfüllung gefolgt ist (2150 f.). Die Erfüllung des einen Teiles der Nachricht birgt aber in sich die Gewähr für die Erfüllung des anderen Teiles und mahnt sie zur Vorsicht. Was thut jedoch die Fürstin, als sie die Leiche Don Manuels vor sich erblickt? Trotz der Warnungen und Zeichen, die ihr der Himmel kurz vorher gegeben hat, läßt sie sich zu maßloßen Schmähungen gegen die Götter hinreißen, welche sie belogen und getäuscht haben (2327 f.). Dadurch wird ihre Schuld gesteigert. Sie achtet nicht darauf, daß sie nach den Worten des Greises die Tochter wiedergefunden hat, sie erinnert sich wohl an die wiederholten Äußerungen des Chors (2159, 2176, 2178): „Dein Sohn Don Cesar sendet sie dir zu.“ Diese stehen aber, meint sie, im Widerspruche mit der Versicherung des Klausners, daß Don Manuel Beatrice gefunden habe (2125, 2179 f.). Ebenso läßt sich ihr Glaube, daß Don Manuel von Räuberhand gefallen sei (2357), nicht in Einklang bringen mit ihrem Traume und dem ihres Gemahls. Dieser doppelte (scheinbare) Widerspruch macht die Fürstin an den Göttern irre und verleitet sie in ihrem maßlosen Schmerze zu Äußerungen, welche die Gottheit nicht ungestraft lassen konnte.

Die Worte und die stumme That des frommen Klausners waren daher ein memento für die Fürstin. Obwohl ge-

warnt, läßt sie die nötige Voraussicht außeracht und verfällt dadurch in Schuld. In diesem Sinne, in Verbindung mit den folgenden Scenen erhält die Botenscene Bedeutung. Auf die Entwickelung der Handlung übt sie keinen nennenswerten Einfluß aus.

Der Zuhörer weiß, daß Beatrice in das Schloß ihrer Väter zurückgetragen wird. Isabella erwartet die lang ersehnte Tochter. Die augenblickliche Sachlage verlangt ein Zusammentreffen der Mutter mit der Tochter. Dieses erfolgt auch im folgenden Auftritte. Er schließt sich unmittelbar an den vierten Auftritt des vorangehenden Aufzuges an.

Der jüngere Chor setzt Beatrice mit der Botschaft seines Herrn zu den Füßen der Fürstin nieder (vgl. 2155 f. mit 1928 f.). Aber in welchem Zustande findet die Mutter ihre Tochter? Scheinbar leblos, ohne Bewegung (2160 f.). Sie hatte ein anderes Wiedersehen erwartet (2165 f.). Der Anblick der bleichen, bewußtlosen Tochter dämpft ihre Freude und läßt sie nichts Gutes ahnen (2617 f., 2183 f.).

Der Chor geht scheu ihrer Frage aus dem Wege, indem er sich begnügt, auf ihren Sohn Don Cesar und seine Botschaft hinzuweisen (2179 f.), die scheinbar den Worten des Einsiedlers widerspricht (2179 f.). Der Dichter verhindert dadurch, daß Isabella die Mitteilung der letzten furchtbaren Ereignisse erschüttert und außer Fassung bringt, ehe sich Mutter und Tochter wiedergefunden haben.

In welcher Weise erfolgt das Wiedersehen und Wiedererkennen beider?

Don Cesar hatte Isabella versprochen, ihr zunächst seine Braut zu senden (1690 f.). Der Chor war mit der „Jungfrau" (2156 — von der Tochter ist keine Rede) erschienen, er bedient sich fast derselben Worte, welche sein Herr vor der Mutter gebraucht hatte (1693: „ich sende sie dir her"). Don Cesar ist nicht zugegen, er, der die Schwester der Mutter zurückbringen wollte (1688). Trotz allem, trotz der Abwesenheit Don Cesars denkt Isabella nicht im geringsten an die Braut ihres Sohnes. Die Mutter erkennt ihre Tochter

sofort, auf den ersten Blick, trotz des Zustandes, in dem sich Beatrice augenblicklich befindet und obwohl sich Mutter und Tochter nur einmal im Kloster und dies anscheinend nur vorübergehend und vor langer Zeit gesehen haben (1025 f.). Wir hören zwar, daß Don Manuel der Mutter ähnlich ist und Don Cesar wiederum an Beatrice erinnert (501 f.). Sollte diese Ähnlichkeit die scharfen Augen der Mutter unterstützt und die sofortige Erinnerung herbeigeführt haben? Wir haben aber die Gründe anzugeben versucht, welche den Dichter bewogen, in dem Zwiegespräche mit Don Manuel vor den Augen der Beatrice die Züge der Mutter klar und deutlich wieder erstehen zu lassen (1844 f.). Was der Tochter in der Erinnerung möglich war, dazu durfte der Mutter nicht die Fähigkeit fehlen, als sie das heißgeliebte und lang ersehnte Haupt ihrer Tochter vor sich erblickte. Der Dichter konnte sich in diesem Falle keiner Inkonsequenz schuldig machen, was geschehen wäre, wenn er der Mutter ein schlechteres Gedächtnis zugesprochen hätte als der Tochter. Auch konnte Schiller nicht wollen, daß Diego, der alte Diener des Hauses, der Vermittler zwischen der Fürstin und ihrer im Kloster verborgenen Tochter, gezwungen wurde, einen eventuellen Irrtum der Mutter richtig zu stellen. Alle diese Gründe verboten ihm, im vorliegenden Falle den Diener zwischen Mutter und Tochter treten zu lassen und durch ihn die Erkennung zwischen beiden zu ermöglichen.

Das, was Isabella sofort fühlte und erkannte, wird auch von Diego stillschweigend bestätigt (2192 f.). Die Fürstin kann jetzt offen, vor aller Welt die lang Verborgene als ihre Tochter anerkennen und an ihr Mutterherz drücken. Und wie verhält sich Beatrice? Ihr Blick fällt, als sie an der Brust ihrer Mutter erwärmt, aus tiefer Ohnmacht zum Leben wieder erwachte, zuerst schaudernd auf die Ritter (2210) und, als diese auf das Geheiß der Fürstin zurücktreten, auf die Mutter. Langsam kehrt ihr unter dem Eindrucke des neuen Bildes die Erinnerung an Vergangenes zurück, sie erkennt auch ihre Mutter wieder (2214 f.). Niemand, weder

die Mutter noch Diego, braucht ihrem Gedächtnis zu Hilfe zu kommen. Die Züge der Mutter haben sich der Tochter so fest eingeprägt, daß sie, ohne den geringsten Zweifel zu hegen, vor Isabella in die Kniee sinkt und sie um Verzeihung bittet (2216 f.). Beatrice konnte nicht anders. Hatte sie Vers 1844 f. in der Erinnerung ein vollkommen zutreffendes Bild von ihrer Mutter entworfen, so durfte sie keinen Augenblick über die Identität ihrer Person im Zweifel sein, als sie diese leibhaftig vor sich erblickt. Überdies schließt das Wiedererkennen des anwesenden Diego, des treuen Wächters ihrer Kinderjahre, jeden Zweifel aus (222 f.). Es giebt Mutter und Tochter die sichere Gewähr, daß sich beide wieder gefunden haben. Dadurch wird auch dem aufs neue erschreckten Chore jeder Zweifel über den wahren Charakter der „Jungfrau" genommen. An Stelle der Braut seines Herrn hatte er, wie die übereinstimmenden Aussagen aller drei Personen ihm bestätigten, die Tochter der Fürstin, die Schwester Don Cesars, ins Schloß zurückgebracht. Der Schrecken über diese Erkenntnis hat ihm die Zunge gelähmt, er kann nicht die Freude der Fürstin teilen (2198 f.). Der Zusammenhang zwischen den einzelnen Thatsachen entzieht sich noch zum Teile seiner Kenntnis, er weiß jedoch das eine, daß etwas Furchtbares geschehen ist, daß die leidenschaftliche Liebe zur eigenen Schwester die Brüder wieder entzweit und sein Herr durch den Brudermord eine furchtbare Schuld auf sich geladen hat. Vor allem ist es ihm rätselhaft, wie und warum die Prinzessin so lange verborgen bleiben konnte. Dem Zuschauer ist, wie wir wissen, längst nichts mehr unbekannt. Er kennt die Fäden, welche von einer Person zur andern laufen und sie miteinander verknüpfen.

Nicht so der Chor. Beide Hälften wußten bis zu dieser Stunde nichts von den Träumen des Fürstenpaares, von der Existenz einer Prinzessin und ihrem verborgenen Aufenthalte im Kloster. Der ältere Chor war wohl in die Entführungsgeschichte der Beatrice aus dem Kloster eingeweiht worden, dem jüngeren war aber auch diese Thatsache un-

bekannt. In dem folgenden Teile soll beiden Chorhälften die gewünschte Aufklärung zuteil werden.

Die Freude der Fürstin und ihrer Tochter konnte unter den obwaltenden Umständen nicht von Dauer sein.

Beatrice kennt noch immer nicht die ganze Wahrheit, sie sollte ihr jedoch nicht länger vorenthalten werden. Die Bilder der jüngsten Vergangenheit waren so stark, daß sie sich mit Macht hervordrängten und das Glück der Prinzessin trübten. Die Versicherung der Mutter, daß sie nichts mehr von den Ihrigen trennen werde (2225, 2227), reicht nicht aus, die Sorge der Tochter zu bannen (2224). Das Bild des ermordeten Bräutigams tritt wieder vor ihre Augen. Einen Augenblick schwankt sie, ob alles, was vor kurzem ihr Auge gesehen hat, ein Traum, ein schwerer Traum oder fürchterliche Wirklichkeit gewesen ist (2228 f.). So groß ist der Gegensatz zwischen der schönen Gegenwart und dem letzten düsteren Bilde der Vergangenheit. Jetzt an der Brust der geliebten Mutter, vor wenigen Augenblicken noch im Angesichte des Todes, an der Seite ihres zu Tode getroffenen Bräutigams! Sie weiß keine Brücke zwischen beiden Erscheinungen zu schlagen, weiß nicht, wie sie hierher in die Arme der geliebten Mutter gekommen ist (2232) f.). In dem frohen Gefühle, gerettet an ihrer Seite zu sein, erinnert sie sich an das, was ihr Don Manuel in Aussicht gestellt hatte (1858 f.). „Ach, wohl mir, wohl, daß ich gerettet in deinen Armen bin!“ ruft Beatrice aus. „Sie wollten mich zur Fürstin-Mutter von Messina bringen.“ (2233 f.) Mächtig wirkt der Gegensatz zwischen Schein und Wirklichkeit, hier um so mehr, als die gefürchtete und geliebte Person in eins zusammenfallen.

Nach dem Beispiele Sophokles' bewegt sich auch unser Dichter in der Braut von Messina mit Vorliebe in solchen Antithesen, die darauf berechnet sind, das Gefühl des Zuhörers zu erregen.

Isabella fürchtet, daß ihre Söhne mit den Schwertern aufeinander losgehen werden, und sie — versöhnen sich. Beatrice erwartet mit Sehnsucht ihren Geliebten, und vor

ihr steht die Person des — gefürchteten Don Cesar. Don Manuel kehrt in den Garten zurück und sieht seine Braut in den Händen des — jüngeren Chors. Don Cesar will seine Braut dem Schutze der Mutter übergeben und findet sie in den Armen des — Bruders. Don Cesar glaubt, in Don Manuel seinen Nebenbuhler für seinen Verrat gestraft zu haben und hat den — Bruder seiner Schwester niedergestoßen. Ebenso glaubt, Beatrice der gefürchteten Fürstin von Messina, der Mutter der beiden feindlichen Brüder, entronnen zu sein und liegt in — ihren Armen.

In ähnlicher Weise lebt Isabella in dem Wahne, daß Don Manuel von Räubern getötet worden sei (2357), bis sie die Selbstanklage Don Cesars zur Mutter eines Mörders, eines Brudermörders, macht.

Und ist nicht das ganze Drama nach Art des Oidipus Tyrannos auf einer großen Antithese aufgebaut? Die beiden Brüder glauben in Beatrice ihre Braut gefunden zu haben und lernen schließlich in ihr die Schwester kennen. Isabella will durch das, was sie thut, das Glück ihres Hauses, ihrer Kinder, zimmern, und untergräbt unbewußt und gegen ihren Willen die Grundlagen desselben. Das Wesen aller dieser Antithesen liegt in dem Widerstreite von Wirklichkeit und einzelnen Gefühlen, so von Furcht, Glaube, Hoffnung und Erwartung, indem in der Regel das Gegenteil von dem eintritt oder bereits geschehen ist, was erwartet, gefürchtet oder geglaubt wird.

Durch die Verwendung der Antithese gewinnt der Dichter eine Reihe effektvoller Scenen. Dadurch, daß die Personen in den Wirbel widersprechender Gefühle gestürzt werden, werden auch in der Brust des Zuhörers gleichartige Gefühle wach. Hoffnung, Wunsch, Furcht und Mitleid wechseln miteinander ab und halten ihn in beständiger Erregung. So gehen auch in der zuletzt genannten Scene Mitleid und bange Besorgnis Hand in Hand, indem die Freude der Beatrice über die Wiedervereinigung mit der Mutter auch die Erinnerung an Don Manuels Worte wachruft, daß sie zur Fürstin-Mutter

von Messina gebracht werden soll (2234 f.). Auf diesem Wege baut sich Schiller in psychologisch richtiger Folge eine Brücke zu dem Punkte, der Beatrice die ganze Wahrheit zeigen soll. Denn diese weiß trotz der Andeutungen, welche Don Manuel gemacht hatte (1858 f.), noch immer nicht, wer ihre Mutter ist.

Das unerklärliche, geheimnisvolle Grauen, das sie schon früher bei dem Namen des Fürstengeschlechtes ergriffen hatte (1216 f.), war durch die blutige That Don Cesars nicht gemildert worden. Neues Entsetzen erfaßt sie in der Erinnerung an jene Worte Don Manuels; „Eher ins Grab!" (2236) als zu Messinas Fürstin ist ihr Wunsch. Die Arme! Nur zu bald mußte sie hören, daß die geliebte Mutter mit der gefürchteten Fürstin identisch und sie selbst die Schwester der feindlichen Brüder ist, deren Herzen in Liebe zu ihr entflammt waren. Der eigenen Mutter blieb es vorbehalten, ihr diese schreckliche Kunde zu geben. Beatrice will anfangs ihren Ohren nicht trauen (2243), als sich ihre Mutter Messinas Fürstin und Don Manuel und Don Cesar ihre Söhne nennt (2242 f.).

In den Worten: „Weh, weh mir. O, entsetzensvolles Licht!" (2247) kommt diese furchtbare Erkenntnis zum Ausbruch.

Jetzt begreift Beatrice das Entsetzen, das ihr immer der Name des Herrschergeschlechtes eingeflößt hatte. Sie selbst war der traurige Mittelpunkt dieses traurigen Dramas und, ohne es zu wollen und zu wissen, die Ursache des tragischen Unterganges ihres Hauses geworden.

Nach Don Manuel hat seine Braut das „entsetzensvolle Licht" der Wahrheit gesehen. Das Liebes- und Lebensglück der Beatrice war zerstört. Das Brautpaar mußte seine Schuld schwer büßen: der Bräutigam mit dem Tode, die Braut mit dem Verluste des Bräutigams. Nun war ihr auch das einzige, was ihr noch übrig geblieben war, in der Erinnerung das Bild des Geliebten, genommen worden.

Die letzte Erkennungsscene scheint sich ungezwungen und

nach psychischen Gesetzen entwickelt zu haben, und doch mußte der Dichter vorsichtig zu Werke gehen, wenn er seinem Plane gemäß nicht alles auf einmal lösen wollte.

Schon das Wörtchen „sie" regt in dem Satze: „Sie wollten mich zur Fürstin-Mutter von Messina bringen" (2234 und 2235) zum Nachdenken an. Warum nicht Don Manuel als Subjekt? Oder hat Beatrice so schnell den Namen ihres Geliebten vergessen? Wir können annehmen, daß Beatrice mit diesen Worten Don Manuel und seine Begleiter im Sinne hatte, aber aus einer gewissen Scheu seinen Namen vermied, weil sie nicht an die Ermordung ihres Bräutigams oder an ihre gemeinsame Schuld, die Flucht aus dem Kloster, oder an die feindlichen Brüder erinnert werden wollte.

Der Name Don Manuels durfte an dieser Stelle nicht über die Lippen der Beatrice gehen, weil dadurch die Aufmerksamkeit der Fürstin erregt und das Ziel, eine Reihe von Erkennungsscenen, vereitelt worden wäre.

Außerdem hätte sich Schiller eines großen dramatischen Effektes beraubt, den er dadurch erreichte, daß die Fürstin vor der Leiche Don Manuels aus dem Munde des Mörders, ihres eigenen Sohnes, die letzte schreckliche Wahrheit vernahm. Aus diesen Gründen mußte Schiller jene Namen umgehen. Isabella nahm an dem Plural „sie" keinen Anstoß, weil sie an niemand andern als an Don Cesar und seine Ritter denken konnte, welche Beatrice, wie sie glaubte, gerettet (2465 f.) und ins Schloß gebracht hatten.

Ging Beatrice aus Scheu dem Namen Don Manuel aus dem Wege, dann wirkt es um so mehr befremdend, daß sie in einem Atem zugleich von „der Fürstin-Mutter von Messina" spricht, somit das „furchtbare Geschlecht" berührt, dessen bloßer Name stets genügte, sie mit Entsetzen zu erfüllen (1216 f., 1862 f.). Warum war das geheimnisvolle Grauen auf einmal von ihr gewichen? Nicht genug daran! Als Isabella denselben Namen „Messinas Fürstin" (2237) aufnimmt, um die Tochter von ihrem Wahne zu befreien, kehrt plötzlich das Entsetzen, das sie kurz vorher für einen Augenblick verlassen

hatte, zurück und zwingt sie zur energischen Abwehr. „Nenne sie nicht mehr!“ (2237). Woher dieser plötzliche Wandel? Wie ihr Bruder, ist auch Beatrice nicht ganz von Widersprüchen frei geblieben. Schiller mußte selbst auf die Gefahr, sich einer Inkonsequenz schuldig zu machen, den Satz „sie wollten mich ... bringen“ (2234 f.) an jener Stelle passend einfließen lassen, da er geeignet war, durch die angeregte Aufmerksamkeit der Fürstin zu der angestrebten Erkennung hinüberzuleiten. Denn diese konnte nicht gut auf einen späteren, z. B. auf den folgenden Auftritt verschoben werden. Zu dem Schrecken der Mutter wäre vor der Leiche Don Manuels noch der ihrer Tochter gekommen. Die schmerzlichen Ergüsse der Fürstin wären von ähnlichen Gefühlsäußerungen der Beatrice gestört und durchkreuzt worden, wenn diese erst in jenem Momente erkannt hätte, daß sie als Mitglied des furchtbaren Geschlechtes mit dem Geliebten auch den Bruder verloren habe. Außerdem wären in diesem Falle die langen Expektorationen der Mutter (2327 f.) über die Wahrhaftigkeit der Orakel, ihre Erzählung und die Rechtfertigung ihres Thuns infolge der schmerzlichen Ausbrüche der Tochter kaum möglich gewesen.

Ästhetische und ethische Gründe drängen den Dichter, die volle ἀναγνώρισις der Tochter der Rückkehr der Ritter mit der Leiche ihres Herrn vorangehen zu lassen. Beatrice sollte in dem Hause ihres Vaters nicht den geliebten Bräutigam, sondern den toten Bruder empfangen. Hier sollte jenen Gefühlen ihr Recht werden, welche das natürliche Verhältnis unter den Mitgliedern des Fürstengeschlechtes erheischte. Wie die Mutter den Sohn, sollte die wiedergefundene, zurückgekehrte Tochter den t o t e n  B r u d e r beweinen. Zwischen Mutter und Tochter mußte daher aus mehr als einem Grunde jedes Dunkel geschwunden sein, ehe die Leiche des erstgeborenen Sohnes ins Haus gebracht wurde.

Die Erkennungsscene in dem dritten Auftritte des vierten Aufzuges setzt sich genau genommen aus drei Scenen dieser Art zusammen.

Zuerst erkennt die Mutter mit ihrem Diener in Beatrice die gesuchte Prinzessin, sodann die Tochter die Mutter und schließlich jene in der Mutter die Fürstin von Messina. Mit der letzteren Erkenntnis war auch der Schleier von dem eigenen Bilde gezogen worden. Sie kennt, was ihr bisher verborgen war, ihr Geschlecht, ihre Abstammung (745 f.), weiß, daß sie die Tochter der Fürstin von Messina und die Schwester ihres Geliebten und des gefürchteten Don Cesar ist.

In dem Augenblicke dieser Erkenntnis werden die Vorbereitungen zu einer neuen Erkennungsscene getroffen, unsere Aufmerksamkeit wird auf den getöteten Don Manuel gelenkt.

Die letzten Worte der Fürstin hatten Beatrice aus dem Traume, aus der Illusion, in die sie der lang ersehnte Anblick der Mutter versetzt hatte, wieder in die rauhe, düstere Wirklichkeit zurückgeschleudert. Die schrecklichen Ereignisse der letzten Stunden, deren Bilder die momentane Freude zurückgedrängt hatte (2229 f.), treten wieder lebhaft vor ihre Augen. Sie schaut umher, um sich Gewißheit zu verschaffen, ob sie wache oder träume, und ihr Blick fällt wieder auf die Ritter, die Zeugen jener grauenvollen That, welche sich (Vers 2211) auf den Wunsch der Fürstin zurückgezogen hatten. Die Prinzessin erkennt sie wieder. Ihr Blick, ihr scheues Verhalten bezeugt ihr, daß sie nicht geträumt, daß sie sich nicht getäuscht habe, daß alles „furchtbare Wahrheit“ ist (2249f.). Sie tritt an die Ritter heran und fordert von ihnen Kunde und Rechenschaft. Die Leiche war nicht da. Der Verdacht lag infolge dessen nahe, daß sie im Auftrage ihres Herrn den Toten beiseite geschafft und verborgen haben. Daher die Frage: „Wo habt ihr ihn verborgen?“ (2252). Bezeichnenderweise unterdrückt auch hier Beatrice den Namen ihres Bruders. Die Gründe hierfür sind dieselben wie die oben genannten. Der Dichter wollte sich nicht überstürzen, er wollte den Ermordeten und den Mörder zur Mutter selbst sprechen lassen. Trotz alledem wäre der Plan des Dichters zu nichte geworden, wenn nicht die Leiche Don Manuels zur rechten Zeit erschienen wäre und jede weitere Frage seitens

der Beatrice unnötig gemacht hätte. Das Verhalten des Chors, sein Stillschweigen und seine Scheu, bestätigen Beatrice aufs neue, daß sie traurige Wirklichkeit umgab. Der Chor wendet sich von ihr ab, weil ihm die Scheu den Mund verschloß und er in Beatrice die, wenn auch unschuldige, Ursache sehen mußte, daß sein Herr zum Brudermörder geworden ist. Schließlich hätte er sich doch ihrem Wunsche fügen müssen, wenn ihn nicht die Töne eines Trauermarsches, der sich aus der Ferne hören ließ, von der Notwendigkeit, der Prinzessin Rede und Antwort zu stehen, entbunden hätten.

Beatrice versteht die stumme Antwort des Chors und verstummt ebenfalls. Die Klänge des Trauermarsches hatten auch ihr die Stimme genommen, sie sagen ihr alles. Zu diesem Mittel mußte der Dichter greifen, wenn er nicht auf die oben angegebenen Vorteile verzichten wollte. Nichtsdestoweniger war die Neugier der Fürstin rege geworden. Ihr war bereits die Aufregung der Beatrice aufgefallen, als sie ihren Namen und wahren Charakter kennen lernte (2248). Isabella hatte eine andere Wirkung erwartet. Das sonderbare Gebahren der Tochter beim Anblicke der Ritter ihres Sohnes, ihre unverständliche Frage, das eigentümliche Verhalten des Chors waren danach angethan, die Aufmerksamkeit der Fürstin zu erhöhen und ihr Herz mit Furcht zu erfüllen. Etwas Ungewöhnliches, etwas Schreckliches mußte geschehen sein, das ihr, wie das Stillschweigen der Ritter bewies, vorenthalten wurde. Da Beatrice in ihrem großen Schmerze verstummt, ergreift sie das Wort zur Frage. Sie will wissen, was wahr ist, was sie verborgen haben (2253 f.). Bestürztes Schweigen ist wieder die Antwort, nur ein unverständliches Murmeln geht durch die Reihen der Krieger.

Gebrochene Töne und der Blick der Augen verraten ihr nichts Gutes (2255 f.). Sie erneuert die Frage: „Was ist's?“ (2257). Statt aller Antwort sieht sie schreckenvolle Blicke nach der Thür der Halle gerichtet und schlagen auch jetzt die Töne des Trauermarsches an ihr Ohr (2258 f.). Diese Zeichen sprechen eine deutliche Sprache, sie sagen ihr, daß

sich das Unglück, ein Leichenzug, gegen die Thür ihres eigenen Hauses bewege. Wem mochten diese Töne gelten? Nur ein Mitglied des Herrscherhauses konnte sich diesen Hallen nahen.

Nach diesen bedeutungsvollen Zeichen und der wiederholten, gebieterischen Aufforderung durfte der Chor nicht länger schweigen; aber auch er drückt sich unbestimmt aus: „Es naht sich!“ (2261). Er scheut sich, das Unglück beim wahren Namen zu nennen. Die Leiche, der getötete Sohn, soll selbst klagend zur Mutter sprechen. Wozu soll er der Herold des Unglückes sein? Dagegen bittet er die Fürstin, mit Fassung und männlichem Mute den „tödlichen Schmerz“ zu ertragen (2262 f.). Diese Bitte sagt übrigens genug. Isabella konnte daraus entnehmen, daß sie ein großes Unglück bedrohe. Schon dringt die Totenklage durchs Haus. Ihre letzte Frage: „Wo sind meine Söhne?“ (2267) verraten eine dunkle Ahnung. Die Tochter stand an ihrer Seite. Welchen Verlust hatte sie zu fürchten, wenn er nicht von jener Seite kam?

So wird auf geschickte Weise die Freude der Mutter über die gerettete Tochter auf andere Bahnen abgelenkt, welche ihr ein furchtbares Geheimnis enthüllen sollen. Der Übergang erfolgt n i c h t p l ö t z l i c h, nicht unvermittelt schlägt die Freude in tödlichen Schrecken um. Schon die stumme That des Klausners sollte die Freude der Mutter dämpfen; sodann geht von S t u f e z u S t u f e, wie wir gezeigt haben, das helle Rot der Freude über in die düstere Farbe der Trauer. Das hindert aber nicht, daß ihr der Anblick des getöteten Sohnes alle Besinnung raubte. So groß war der Schlag, der sie traf, obwohl sie ihn ahnen konnte. Die Erkennungsmomente hatten sich für Isabella immer mehr gehäuft, und trotzdem ist sie bis auf den letzten Augenblick mit Blindheit geschlagen (2474 f.). Diese Eigenschaft teilt sie mit ihren Kindern.

Wie wäre auch sonst jene Reihe von Erkennungsscenen möglich gewesen?!

Das Verhalten der Beatrice konnte ihr zeigen, daß sie

mit ihren Söhnen in Verbindung stand und diese irgendwie kennen mußte. Die Worte des Chors: „Dein Sohn Don Cesar sendet sie dir zu“ (2178, 2159) und dessen Abwesenheit bekunden, daß Don Cesar in Beatrice seine Braut gefunden hat (1690 f.), nicht die Schwester. Diese Momente hat Isabella übersehen, sowie es ihr nicht in den Sinn gekommen war, das ängstliche Verhalten Don Manuels, als er den Namen Beatrice hörte und wiederholt nach dem Aufenthalte der verschwundenen Schwester fragte, mit seiner Braut, seiner Geliebten, in Verbindung zu bringen.

Der Gedanke, daß ihr eigener Sohn die Schwester liebe und entführt oder, wie der Klausner sagte, gefunden habe, war ihr nicht gekommen. Sie hat die Träume in frischer Erinnerung und sieht nicht in dem Glauben, sie vereitelt zu haben, daß sie bereits zur Wahrheit geworden sind.

Der dritte Auftritt gehört nach meinem Dafürhalten, von den angedeuteten Schwächen abgesehen, was Aufbau, Entwickelung und Wirkung anbelangt, zu den besten Teilen der Braut von Messina. Die Schuldigen hat die Strafe ereilt. Beatrice überschaut mit dem jüngeren Chor die ganze Lage. Sie hat in ihrer Mutter die gefürchtete Fürstin Messinas und in den beiden Rittern, deren Herzen für sie in leidenschaftlicher Liebe entbrannt waren, ihre eigenen Brüder gefunden. Ebenso hatte der Chor jetzt die schreckliche Wahrnehmung gemacht (2195 f.), daß die Geliebte seines Herrn mit dessen Schwester, der Tochter des Hauses, identisch ist. Ihm waren nicht minder wie Beatrice die Fäden verborgen, welche die offenkundigen Thatsachen miteinander verbanden. Der Zuhörer kennt die Bindeglieder. Beatrice und dem Chor sollte sich im folgenden Auftritte das Irrsal entwirren und lösen. Dieser schloß sich als notwendiges Glied an die Kette der vorangegangenen Ereignisse an.

Beatrice ist in das Haus ihres Vaters zurückgekehrt. Ihr toter Bruder und Bräutigam folgte ihr auf dem Fuße, getragen von den treuen Händen seines Chors. Die Töne eines Trauermarsches haben der Schwester und dem Chor

des Mörders sein Kommen verkündet. Die Fürstin sieht und hört in tödlicher Angst und furchtbaren Zweifeln die Schrecken des Todes die Schwelle ihres Palastes überschreiten. Ihr Glück neigt sich. Noch vor kurzem hatte sie in überwallender Freude alle Mütter in die Schranken gerufen (1438 f.), und nicht ganz ohne Berechtigung. Sie sah den alten, blutigen Streit ihrer Söhne beendet, und noch an diesem Tage sollten ihr drei blühende Töchter zur Seite stehen. Und in der That war ihr auch eine Tochter, ihre leibliche Tochter, die lang ersehnte, schon verloren geglaubte Beatrice wieder gegeben. Doch wie kurz war diese Freude! Der Pfeil, der sie von der Höhe ihres Glückes herabstürzen sollte in die Nacht der Verzweiflung, war bereits abgeschnellt. Wie wird die stolze Fürstin den jähen Sturz ertragen, wird sie nicht unter der Wucht des Schlages zusammensinken? Mit dieser bangen Frage sieht der Zuschauer den kommenden Dingen entgegen.

## IX.

Die folgende Scene ist von der vorausgehenden durch ein Chorlied getrennt (2268 f.). Das Unglück schleicht sich an jedes Haus heran, singt der Chor Don Manuels. Nicht immer das Alter, auch der Mord löst die heiligsten Bande und rafft der Jugend blühendes Leben hinweg. Auch aus heiterem Himmel kann der Blitz zündend einschlagen. Darum soll man dem Glücke nicht vertrauen, sondern auch in frohen Tagen des Unglücks tückische Nähe fürchten (2268 f.). Dieser Gesang bewegt sich im Verhältnisse zu dem ersten Klageliede desselben Chors (1930 f.) mehr in allgemeinen Gedanken.

Trauer über die Vergänglichkeit des menschlichen Lebens und den Wandel irdischen Glückes bilden den Grundton. Von Don Manuel und seiner Braut, von der Ermordung seines Herrn durch Don Cesar u. s. w. ist im Liede keine Rede. Der Dichter begnügt sich mit den aus dem beson-

deren Falle abgeleiteten Gedanken, weil er der folgenden Erkenungsscene nicht vorgreifen wollte.

Beatrice und der jüngere Chor verstehen den Sinn seiner Worte. Isabella wird noch immer von schrecklicher Ungewißheit gequält. Einige Anspielungen auf den Mord, die Jugend und der Hinweis auf den plötzlichen Wechsel des Glückes steigern ihre Unruhe. Sie kann sich nicht länger zurückhalten. Da auf ihre neue Frage wieder keine Antwort erfolgt, hebt sie nach einigem Zögern trotz der Gegenwehr ihrer Tochter das Tuch von der Leiche und sieht — ihren Don Manuel (2315).

Dieser unerwartete Anblick drängt für den Augenblick alles Denken der Fürstin zurück. Alles Leben scheint aus ihrem Körper gewichen zu sein, indes die Tochter mit einem lauten Schrei neben der Bahre niedersinkt. Was ihm die Scheu, das Mitleid mit der Fürstin bisher zu sagen verboten hat — damit motiviert der Dichter treffend den allgemeinen Charakter des letzten Liedes und das hartnäckige Schweigen der Ritter auf die wiederholten Fragen der Fürstin —, das habe, meint der Chor, sie jetzt gesehen und gesprochen (2316 f.). Lange hält jedoch das Schweigen der Fürstin nicht an. Der Affekt kommt zunächst in ergreifenden Worten des Schmerzes zum Ausbruch (2318 f.). Sie klagt über den Verlust ihres Sohnes, der für seine Schwester in den Tod gegangen und ungerächt im Kampfe mit den Räubern gefallen sei. Vom Schmerze zerrissen und von Gefühlen der Rache getrieben flucht sie hierauf dem Mörder und seinem ganzen Geschlechte, ohne zu wissen, daß sie sich selbst verflucht (2322 f.). Von dem Mörder geht Isabella auf die Götter (2327 f.) über. Auf diese wälzt sie alle Schuld.

Die Meinung, daß Don Manuel von Räubern getötet worden sei, und die Mitteilung des jüngeren Chors, daß Don Cesar ihr die Tochter gesandt habe (in scheinbarem Widerspruche zu den Versicherungen des Klausners), haben ihren Glauben an die Wahrhaftigkeit der Götter erschüttert.

Und um ihre scheinbar gottlosen Äußerungen zu rechtfertigen, wiederholt sie, wenn auch in kürzerer Fassung, die beiden Träume. Der Wechsel der Gefühle und ihre Aufeinanderfolge (des Schmerzes, der Rache, der Verhöhnung der Götter) lassen sich bis auf diesen Punkt erklären. Dagegen ist die nochmalige Erzählung der Träume weder durch die Handlung noch durch die Rücksicht auf die Zuhörer vollkommen begründet. Die Entwickelung des Dramas wird von ihr nicht im geringsten beeinflußt, und der Zuhörer ist schon längst in das Geheimnis des Fürstenhauses eingeweiht. Auch scheint es mir, als ob der Gemütszustand der Fürstin, ihre hochgradige Erregung und die momentane Lage nicht geeignet waren, ihr eine solche Erzählung in den Mund zu legen, durch die ein Geheimnis offenbar wurde, das sie bisher sorgfältig gehütet und erst vor kurzem denjenigen, die (außer Beatrice) ihrem Herzen am nächsten standen, ihren Söhnen, mitgeteilt hatte. Dazu gehört nach meinem Dafürhalten eine gewisse Ruhe und Überlegung des Geistes.

Warum erfolgte die Wiederholung doch? Beatrice und der Chor sollen die Gründe hören, welche die Fürstin bestimmt haben, ihre Tochter so lange von dem väterlichen Hause fernzuhalten. Zugleich erhält der ältere Chor durch eine geschickt eingeflochtene Bemerkung („Als ich mich Mutter fühlte dieser Tochter" Vers 2336) die schreckliche Kunde, daß die Braut seines Herrn auch dessen Schwester gewesen ist. So fällt langsam ein Schleier nach dem anderen von den Augen der handelnden Personen.

Die Situation zeigt sich den Personen des Dramas jedoch nicht in dem gleichen Lichte. Dem Chor bleibt noch manches Dunkel. Es entzieht sich das Geschick der Beatrice, von der Geburt angefangen (Aufenthalt im Kloster, Zusammentreffen und Flucht mit Don Manuel), der Kenntnis des jüngeren Chors. Der ältere Chor ist wohl in das Geheimnis seines Herrn eingeweiht, dagegen ist es ihm unmöglich, sich die Frage zu beantworten, wie und wo Don Cesar die Braut

Don Manuels gefunden habe und zu ihr in Liebe entbrannt sei. Der Diener darf aber nicht fragen, er muß sich mit diesem lückenhaften Bilde zufriedenstellen. Die Fürstin hat zwar auch nichts von den geheimen Zusammenkünften ihrer Tochter mit Don Manuel und ihrer gemeinsamen Flucht aus dem Kloster gehört. Weder Beatrice noch Don Manuel haben ihr eine Mitteilung dieser Art gemacht. Die Nachricht des alten Diego von dem Raube ihrer Tochter, das sonderbare Verhalten Don Manuels, die Botschaft des Klausners, daß Don Manuel ihre Tochter gefunden habe, die Verzweiflung der Beatrice, als sie alles erkennt, und ihr Schmerz vor der Bahre des Geliebten boten Isabella genug Anhaltspunkte, um nach dem verzweiflungsvollen Geständnis Don Cesars (2475 f.) das Fehlende in einem Bilde zu ergänzen. Dasselbe konnte Don Cesar thun, als er hörte, daß Beatrice seine Schwester sei (2468). Nach dem, was er von Mutter, Bruder und Diego vernommen und selbst im Garten gesehen hatte, bedurfte er nicht mehr der Enthüllungen, welche Don Manuel im siebenten Auftritte des ersten Aufzuges seinen Rittern gemacht hat. —

Um auf die Erzählung der Isabella wieder zurückzukommen, neben dem oben genannten Motive, von dem sich der Dichter bei der Wiederholung jener Träume zunächst leiten ließ, hatte Schiller wohl noch einen anderen Zweck im Auge. Er wollte den tödlichen Schlag, welcher auf das Haupt der Fürstin fiel, als eine gerechte Strafe des Himmels hinstellen. Von einer wirklichen Schuld der Fürstin kann bis auf den gegenwärtigen Augenblick nicht gesprochen werden, wenn man nicht ihr Bestreben, den unmenschlichen Befehl ihres Gemahls zu durchkreuzen, eine Schuld nennen will.

In dem vorliegenden Falle läßt sich auch der Einfluß des Sophokles nicht verkennen. Jokaste hatte nicht einmal, sondern wiederholt die Wahrheit der Orakel in Frage gestellt (vgl. Oidipus Tyrannos 707 f., 851 f., 946, 973, 977 f.). Ein nicht unwesentlicher Unterschied zwischen Isabella und Jokaste besteht jedoch darin, daß letztere ihrem Spotte zu einer

Zeit die Zügel schießen läßt, in der sie noch nicht ihr drohendes Geschick erkennt, während Isabella bereits vor der Leiche ihres Sohnes stand. Allerdings erfährt ihr Geschick bald darauf dadurch eine Steigerung, daß sie in dem jüngsten Sohne den Mörder Don Manuels erkennt und durch seinen freiwilligen Tod ihrer letzten Stütze beraubt wird. In diesem Sinne kann von einer Strafe der Isabella gesprochen werden, dies aber auch nur dann, wenn man als Voraussetzung die religiöse Anschauung gelten läßt, daß die Götter auch durch Traumzeichen ihren Willen verkünden, und daß sich diejenigen, die an der Wahrheit dieser Zeichen zweifeln, schuldig machen. Einen solchen Glaubenssatz kennt aber die christliche Religion nicht. Sophokles handelte nach der religiösen Überzeugung seiner Zeit, als er den Glauben an die Wahrheit der Orakel zu einem Hauptmotiv seines Dramas machte (vgl. meine Abh. I, 31). Indem Schiller auch in dieser Richtung seinen großen Vorgänger nachahmte, hat er in sein Drama eine Anschauung hineingetragen, die dem religiösen Empfinden des Christen nicht entspricht. Schiller mag sein Vorgehen wie immer zu rechtfertigen suchen (vgl. seine Abh. über den Gebrauch des Chors u. s. w.), die Absicht, von der er geleitet wurde, mit Sophokles zu konkurrieren, läßt sich nicht verkennen, sowie auch nicht geleugnet werden kann, daß durch die Verquickung zweier heterogener Weltanschauungen die innere Wahrheit und der einheitliche Charakter des Dramas Schaden gelitten haben. Doch wozu Dinge wiederholen, die bereits anderwärts ihre Würdigung gefunden haben!

Außer dem oben angegebenen Unterschiede zwischen Isabella und Jokaste scheint Schiller übersehen zu haben, daß jene aus der jeweiligen Situation hervorgegangenen, gottlosen Äußerungen der Jokaste zugleich der Handlung einen gewaltigen Stoß nach vorwärts geben und daß die dadurch herbeigeführte Entwickelung die verdiente Strafe sofort auf dem Fuße folgen läßt (vgl. Oidipus Tyrannos 707f., 975f.; vgl. meine Abh. I, 21f., II, 4f.). Von den Mitteilungen und gottlosen Äußerungen der Isabella kann nicht das Gleiche ge-

sagt werden. Sie haben auf die Entwickelung der Handlung nicht den geringsten Einfluß genommen. Denn diese hat bereits so feste Bahnen eingeschlagen, daß sich das Entziel mit mathematischer Sicherheit bestimmen läßt. Mit der erwarteten Rückkehr Don Cesars waren die letzten Erkennungsscenen und mit ihnen auch das tragische Ende dieses Helden nicht mehr zu umgehen.

Die Gründe für die Wiederholung jener Erzählung liegen somit außerhalb der Handlung und der augenblicklichen Situation und Stimmung der Fürstin.

Einen ähnlichen Fehler Schillers haben wir in der Versöhnungsscene aufgedeckt. Wir haben gesehen, wie sich Don Cesar trotz seiner Eile nicht abhalten ließ, vor seinem Abgange noch eine längere Rede zu halten (572 f.). Die angegebenen Faktoren machen es auch erklärlich, wenn die Wirkung des vierten Auftrittes nicht in allen Teilen die gleiche ist. Der erste Teil greift wie der dritte Auftritt dieses Aktes tief in das Herz des Zuhörers und läßt ihn den großen Schmerz der Mutter mitempfinden. Sobald aber Isabella die Schale ihres Hohnes über die Götter ausgießt, wird sie unnatürlich, langweilig und läßt uns kalt.

Welche Mittel wendet der Dichter an, um jene Wiederholung zu ermöglichen? Die Fürstin ist erzürnt, daß die Götter ihr Vertrauen zu Schanden gemacht und sie so grausam getäuscht haben (2327 f.). Die Götter verdienen daher keinen Glauben und keine Verehrung mehr (2328 f., 2381 f.). Schmerz und Entrüstung über den Treubruch der Götter leihen Isabella das Wort. Diese Äußerungen einer verzweifelten, in allen ihren Hoffnungen betrogenen Seele wären aber für den Chor und auch für Beatrice ohne Kenntnis jener Träume unverständlich gewesen. Daher bedingt nicht so sehr der Gemütszustand der Fürstin, als die Unkenntnis der sie umgebenden Zuhörer ihre Wiederholung (2331 f.).

Über die Wirkung, welche die Mitteilungen der Fürstin auf ihre Umgebung ausgeübt haben, sind bereits einige Andeutungen gemacht worden. Der jüngere Chor kennt seit

Beginn des dritten Aufzuges den wahren Charakter der Beatrice (2195 f.), der ältere Chor erst seit Vers 2336. Dadurch, daß sich Isabella die Mutter Beatricens nennt und ein lang gehütetes Geheimnis vor der Öffentlichkeit lüftet, nimmt der Chor mit Schrecken wahr, daß sich beide Träume erfüllt haben. Seine Wehrufe verhallen umsonst (2351, 2359), sein lauter Einspruch gegen die gottlosen Worte seiner Herrin vermag nicht ihre Zunge zu zähmen (2377 f., 2395 f.). Isabella merkt nichts, auch nicht, als Beatrice, die, bisher vom Schmerze übermannt, kein Wort gefunden hat, das Schweigen bricht und sich dem Proteste des Chors anschließt (2400 f.). Ja, Beatrice geht noch weiter. Was der Chor in begreiflicher Scheu nicht sagen wollte, daß die Orakel bereits eingetroffen seien, deutet sie indirekt in ihrer Klage an (2401 f.). Sie, die noch vor kurzem hoffen konnte, daß sie in dem Schoße der Ihrigen Ruhe finden werde (2224 f.), muß jetzt zu der schmerzlichen Erkenntnis gelangen, daß ihre Rettung weder für sie noch für die Ihrigen ein Heil gewesen ist, sondern daß der Todesgott hierfür einen zweifachen, selbst dreifachen Ersatz fordern werde.

Wenn in ihrem maßlosen Schmerze Worte, wie „blödsüchtige Mutter" (2404) oder „nicht dank' ich dir das traurige Geschenk" (1412), fallen, so mag diese Äußerungen die Verzweiflung entschuldigen; wir können uns aber nicht eines unangenehmen Gefühles erwehren, wenn wir bedenken, daß doch Isabella das Beste ihrer Tochter und ihres Hauses im Auge hatte, mag auch ihre Absicht von feindlichen Mächten durchkreuzt und vereitelt worden sein.

Die Fürstin trifft in diesem Sinne kein Vorwurf und dies um so weniger, als sie bei dem scheinbaren Widerspruche der beiden Träume in dem Glauben lebte, am besten so gehandelt und ihren mütterlichen Gefühlen entsprochen zu haben. Daher konnte Beatrice sich und ihre Mutter wohl bedauern, aber zu einem solchen Vorwurfe hatte sie, genau genommen, kein Recht.

Die letzten Worte der Beatrice, ihr Verhalten im Be-

ginne dieses Auftrittes (2313), ihr Niedersinken vor der Bahre Don Manuels, die wiederholten Wehrufe und Proteste des Chors hätten in Verbindung mit den oben angegebenen Momenten Isabella nicht nur sagen können, daß Don Manuel ihrer Tochter kein Fremder mehr gewesen ist, sondern auch, daß ihre Vermutung, Beatrice sei von Räubern entführt und ihr ältester Sohn von diesen getötet worden, falsch ist. Isabella merkt nichts von allem, ihrem Auge bleibt bis auf den letzten Augenblick die volle Erkenntnis der Wahrheit verschlossen. Der Dichter thut dies mit Absicht; denn der Effekt mußte um so größer sein, wenn der Mörder sich selbst vor der Mutter anklagt und schuldig bekennt (2474 f.).

Daher wird auch von keinem der Anwesenden, weder von dem Chor noch von Beatrice, der Versuch gemacht, der Fürstin die volle Wahrheit zu sagen und sie aus ihrem Wahne zu reißen. Die Scheu, das Mitleid halten sie zurück. Keiner wollte ihr den Namen des Mörders nennen, den Isabella mit seinem Geschlechte verflucht hatte (2487 f.). Dieser letzten Erkennungsscene, die der Mutter den Mörder und dem Mörder die Schwester zeigen sollte, steuert nunmehr die Handlung entgegen. Der Leser wie der Chor muß sich die bange Frage vorlegen: wie werden Mutter und Sohn diese neue, schreckliche Wahrheit ertragen?

Den Übergang bildet ein neuer Gesang des älteren Chors, der dritte nach der Ermordung seines Herrn (2414 f.). Er tritt aus seiner Passivität heraus, das Herz des alten Dieners schreit nach Rache. Kaum hat er diesen Wunsch ausgesprochen, hört er den ehernen Schritt der Erinyen. Don Cesar erscheint in dem Eingange der Halle, selbst seine eigene Erinys, der Rächer seiner eigenen That. Nach dem, was vorausgegangen, wird das Wiederauftreten Don Cesars erwartet. Wir suchen zwar in der folgenden Scene vergebens nach dem Grunde, der Don Cesar zu der plötzlichen Rückkehr bewogen hat. Don Cesar war ausgezogen, um seine Schwester zu suchen und sie den Räubern zu entreißen. Nachdem er seine Braut in Sicherheit gebracht hatte, eilt er,

den Wunsch der Mutter zu erfüllen. Der tote Bruder kümmert ihn nicht, er hat ja seinen Feind getötet; ihn treibt die Sorge um die Schwester weiter. Was führt Don Cesar so plötzlich wieder zurück? Etwa der Anbruch der Nacht, welcher augenblicklich die Verfolgung erschwerte, wenn nicht unmöglich machte? Die Sorge und die Sehnsucht nach seiner geliebten Braut, die er in den Armen seiner Mutter geborgen wußte? Oder hat er die rechte Spur seiner Schwester gefunden? Gegen die letztere Annahme spricht die folgende Darstellung. Wir müssen uns mit einem ignoramus, wir wissen es nicht, bescheiden.

Als Don Cesar anscheinend mit den Worten: „Die Schwester —“ (2464) seine Rückkehr entschuldigen will, fällt ihm Isabella plötzlich ins Wort und giebt mit ihrer Bemerkung (2465 f.) der Rede und dem Gedankenlaufe ihres Sohnes eine andere Richtung.

Was auch immer Don Cesar so plötzlich zurückgerufen haben mag, für uns und für die Entwickelung der Handlung ist es ganz gleichgültig. Don Cesar mußte erscheinen, sollte nicht in der Entwickelung der Handlung eine Störung oder empfindliche Lücke eintreten. Auch innere, ethische Gründe verlangen notwendig die Rückkehr Don Cesars.

Sowohl der Chor als Beatrice kennen den Mörder und wollen und dürfen ihn nicht nennen. Die Fürstin durfte aber nicht länger in ihrem Wahne verbleiben, und der Mörder mußte je früher, desto besser der verdienten Strafe zugeführt werden.

Dröhnende Schritte hatten dem Chor das Nahen des Mörders verraten. Wie das Erscheinen Don Cesars beweist, hatte er sich auch nicht geirrt. Die Worte: „Brechet auf, ihr Wunden“ u. s. w. (2414 f.) enthalten indirekt eine Anklage gegen den noch unsichtbaren, nahenden Mörder. Der Tote soll selbst die Klage gegen seinen Mörder erheben, die dem Diener gegenüber seinem neuen Herrn verwehrt ist. Allein die Worte des Chors gehen mit seinen grausigen Verwünschungen (2423 f.) wieder an dem Sinne der Fürstin

spurlos vorüber. Sie hört sie ebenso wenig, als sie den Schreckensruf ihrer Tochter: „Weh mir, er ist's!" (2431) zu deuten versteht. Zwei Augenzeugen der blutigen That, der treue Diener und die Geliebte und Schwester des Toten, hatten gegen den Mörder offen Zeugnis abgelegt. Wenn beide nicht vor den Mörder hintreten und ihn direkt des Brudermordes zeihen, so ist dies begreiflich. Der Chor der Älteren schuldet dem neuen Herrn und die Schwester dem unglücklichen Bruder diese Rücksicht. Endlich würde eine solche Klage, abgesehen davon, daß sie den Dichter um einen großen dramatischen Effekt gebracht hätte, den Fürsten und seine That in ein ungünstiges Licht gestellt haben.

Don Cesar hatte die That in dem guten Glauben vollbracht, daß er seinen Feind getötet habe, der ihn mit List umgarnte, um ihm sein Teuerstes zu nehmen (1900 f., 1913 f.). Weit entfernt, sich schuldig zu fühlen, glaubt er vielmehr, daß der gerechte Himmel durch ihn gerichtet habe (1916 f.). Er will sich nicht feige und schuldbewußt vor den anderen verkriechen. Bereit, wenn es notwendig ist, vor jedermann seine That zu verteidigen, die, wie er selbst eingesteht, ein „furchtbar gräßlich Ansehn hat" (1916), tritt er vor die Augen seiner Mutter, der Mutter des Getöteten. Dieses Gefühl voller Schuldlosigkeit mußte der Dichter Don Cesar geben, weil es uns sonst schwer verständlich wäre, wie er wenige Stunden nach dem Morde vor der Mutter und der Leiche seines Bruders erscheinen konnte. Das Rachegefühl und der Glaube, gerechte Vergeltung genommen zu haben, hatten die Stimme der Bruderliebe zum Schweigen gebracht. Es läßt sich ein solcher Zustand unter der Voraussetzung erklären, daß der unnatürliche Haß, der die Brüder von Kindheit an entzweite, die natürlichen Triebe und Gefühle unterdrückt und nicht zur Entfaltung hatte kommen lassen. Die junge, schöne Blüte brüderlicher Liebe war von dem neuen, wilden Ausbruche des alten Hasses bald wieder zerstört worden.

Schließlich könnte man das plötzliche Auftreten Don

Cesars damit auch rechtfertigen, daß dieser, ein Mann der raschen That, sobald es möglich war, zu seiner Mutter zurückeilte, um, bevor ein anderer gegen ihn Klage erhob, sich und seine That zu verteidigen. Für eine solche Annahme bietet aber das Gebaren Don Cesars im Beginn des fünften Auftrittes keinen Anhaltspunkt.

Mag auch die schnelle Rückkehr des Fürsten nicht ganz unseren Gefühlen entsprechen, mag es uns sonderbar erscheinen, daß er ohne scheinbar zwingende Gründe und ohne Gewissensskrupeln vor die Mutter des Ermordeten, seine eigene Mutter, und die Leiche seines Bruders hintritt, als ob er den ersten besten niedergestoßen hätte; Schiller blieb nichts anderes übrig, als zu diesem Mittel zu greifen, wenn er nicht die Handlung ins Stocken bringen und auf den letzten großen Effekt, die letzte Erkennungsscene, verzichten wollte. Don Cesars Erscheinen war notwendig geworden, nicht weil ihn selbst innere oder äußere Gründe zu einer plötzlichen Rückkehr drängten, sondern weil die angegebenen Umstände seine Anwesenheit gebieterisch verlangten.

Sehen wir nun zu, wie der Brudermörder den gegen ihn gerichteten Pfeilen des Gottes standhält!

Bei seinem Erscheinen zieht sich der Chor scheu zurück, als wenn er einen Pestkranken fliehen würde. Auch Beatrice bleibt abseits stehen; sie macht keine Miene, Don Cesar entgegenzutreten und ihm zu danken. Und doch wäre es ihre Pflicht gewesen, wenn er, wie Isabella noch immer glaubte (2465), ihr Retter gewesen wäre. Isabella merkt von allem nichts. Es lag eben nicht in der Absicht des Dichters, auch nur den leisesten Verdacht der Fürstin zu erregen, weil dies ihre Neugier hervorgerufen und sie zu Fragen veranlaßt hätte, deren Beantwortung dem Chor und Beatrice schwer geworden wäre. Der Dichter konnte dies auch nicht wollen, weil dadurch der Schlag, der Isabella infolge der plötzlichen, unerwarteten Erkenntnis der wahren Sachlage traf, abgeschwächt worden wäre und es nicht der Würde des Fürsten und der Deutung seiner That entsprochen hätte, wenn

er durch äußere Einwirkungen zu einem Geständnis seiner Schuld gezwungen worden wäre.

Ahnungslos tritt daher Isabella allein ihrem Sohne entgegen. Sie zeigt ihm die Leiche des Bruders, der von einer gottverfluchten Hand gefallen sei (2433), überzeugt, daß er die ruchlose That rächen werde (2450), und drückt den einzigen, der ihr geblieben, ans Herz, als fürchtete sie, daß er ihr auch entrissen werden könnte (2452).

Wie verhält sich Don Cesar bei dem Anblicke der Leiche seines Bruders und im Angesichte seiner Mutter? Er schweigt anfangs; der Mut, mit dem er den Mord unmittelbar nach der That vor den Rittern verteidigt hatte (1913 f.), hatte ihn verlassen. Er erstarrt, von eisigem Schauer ergriffen (2438). Die Größe seiner Unthat kommt ihm zum Bewußtsein und drängt das Gefühl befriedigter Rache zurück. Und als er dann das Wort ergreift, geschieht es nicht, um, wie Isabella erwarten mochte, seinem gerechten Schmerze und Zorne Luft zu machen, sondern um die Schuld dem Himmel zuzuschieben (2443 f.). Die Fürstin verlangt von ihm, dem einzigen, den sie noch besitzt, Rache, die Bestrafung des Mörders (2450). Statt aller Antwort will er sie von der Leiche entfernen und dem unglückseligen Anblicke entreißen (2451 f.). Und als ihm Isabella um den Hals fällt, giebt er der Mutter zum Troste die Versicherung, daß er den Bruder und seine Liebe ersetzen werde (2455 f.).

Soll das die Rache sein, welche sie von ihrem Sohne erwartete? Warum hält Don Cesar noch immer mit dem Geständnisse zurück, warum weicht er demselben ängstlich aus? War der Ritter ein anderer geworden, oder hatte er inzwischen gefunden, daß er seinem Bruder unrecht gethan hat? Don Cesar fühlt sich auch jetzt noch unschuldig in dem Glauben, daß er den Verräter gestraft habe. Aber das Gefühl der Rache und gerechter Entrüstung zerfloß unter der schmerzlichen Erwägung, welchen Verlust er selbst und seine geliebte Mutter durch den Tod des Bruders erfahren haben. Das brüderliche Gefühl tritt jetzt in seine Rechte. Dazu

gesellt sich noch das Verlangen, den Schmerz der Mutter nicht durch einen zweiten, größeren zu erhöhen, den ihr ein offenes Geständnis bereiten mußte (2476 f.). Nicht Feigheit, nicht Schuldbewußtheit drängen daher Don Cesar zu einem Verhalten, das zu seinem Auftreten in der vierten Scene des dritten Aktes im Widerspruche steht. Allerdings mußte sich auch Don Cesar sagen, daß dieser Schmerz seiner Mutter nicht erspart bleiben konnte; früher oder später mußte sie ja doch zur Erkenntnis der Wahrheit kommen. Wir finden es menschlich begreiflich, wenn er, so lange die erste Wunde noch blutete, nicht eine zweite, noch tiefere schlagen wollte. Indirekt hatte jedoch der Fürst durch sein Verhalten und seine ausweichenden Reden bereits eingestanden, daß er der Mörder seines Bruders ist.

In das Zwiegespräch zwischen Mutter und Sohn fallen die Worte des Chors (2434 f., 2457 f.) und der Beatrice (2454) wie grelle Blitzstrahlen hinein, ohne daß sie imstande wären, das Dunkel vor den Augen der Fürstin zu lichten. Die furchtbare, sich wiederholende Klage des Chors und der Wehruf der Tochter („Weh, Mutter! was beginnst du?“ 2454) haben nicht die Kraft, Isabella aus ihrem Wahne zu reißen. Sie hört nicht die Worte ihrer Umgebung und mißdeutet das Gebahren ihres Sohnes, ja, sie schließt den Brudermörder in ihre Arme (2453, 2454 f.).

Das Gesetz des Kontrastes kommt hier zur vollen Wirkung. Schein und Wirklichkeit stehen schroff einander gegenüber. Die Zuhörer und die Umgebung der beiden Hauptpersonen denken mit Schaudern an den Augenblick, der von Isabellas Augen den letzten Schleier ziehen wird. Und dieser Augenblick war nicht mehr ferne.

In den Armen des jungen Fürsten erinnert sich die Mutter, daß sie außer dem Sohne auch noch eine Tochter, die wiedergefundene Beatrice, besitze und diesen Besitz zunächst Don Cesar verdanke. Daher greift sie, als wollte sie ihr Versehen gut machen, nach der Hand der abseits stehenden Beatrice und, indem sie, zwischen beiden stehend, beide an der

Hand hält, entringen sich ihrer Brust die Worte: „O, meine Kinder!“ (2462). Schmerz und Trost vereinigen sich in diesen wenigen Worten, Schmerz, daß sie ein Kind verloren, Trost, daß sie in ihrer Tochter einen Ersatz gefunden hat. Damit wurde aber auch die Aufmerksamkeit von dem Toten auf Beatrice gelenkt und die letzte Erkennungsscene näher gerückt.

Schon die Worte der Beatrice Vers 2454: „Weh, Mutter! was beginnst du?“ konnten Don Cesar stutzig machen, wäre er nicht von anderen Gedanken beherrscht gewesen. Er hätte vielleicht sonst der Handlungsweise und den Worten seiner Mutter: „O, meine Kinder!“ (2462) eine andere Deutung gegeben. Er ist hocherfreut, entzückt, daß die Mutter so schnell seinem Herzenswunsche entgegengekommen ist und seine Braut als Tochter anerkannt hat (vgl. 1694 mit 2462 f.). In demselben Augenblicke kommt ihm aber auch der Gedanke, daß er den Wunsch der Mutter und sein Versprechen noch nicht erfüllt hat, ihr die Schwester zurückzubringen. Es drängt ihn daher, sich und seine Rückkehr ohne die Schwester zu rechtfertigen. Indem er den Satz mit den Worten: „Die Schwester“ (2464) beginnt, fällt ihm jedoch Isabella ins Wort, von einem ähnlichen Gefühle getrieben. Der Sohn will sich anscheinend entschuldigen, daß er gegen sein Versprechen die Schwester nicht zurückgebracht habe, und die Mutter ihm danken, daß er sie zurückgebracht hat (2465 f.).

In diesem Aufeinanderprallen zweier Wünsche kommt die Wahrheit zu Tage. In dem darauf folgenden Gespräche, das sich, entsprechend der Erregung, welche beide Teile ergriffen hatte, in kurzen, hastig hingeworfenen Sätzen bewegt, mußte Don Cesar die schreckliche Entdeckung machen, daß er wie sein Bruder in der Geliebten die Schwester gefunden und mit dieser Erkenntnis nicht nur die Braut verloren, sondern auch sein Leben verwirkt habe.

Der Schlag trifft ihn mit einer solchen Gewalt, daß er, seiner Sinne nicht mächtig, von den Furien der Verzweiflung

erfaßt, die Stunde seiner Geburt und den Schoß verflucht, der ihn getragen hat (2474 f.). Don Cesar sagt hiermit dasselbe, was Isabella vor kurzem, wenn auch in anderer, milderer Form aus dem Munde ihrer Tochter gehört hat (2401 f.). Die Mutter soll jetzt, was er bisher aus Schonung zurückgehalten hat, erfahren, hören, daß er den Bruder erschlagen und dies deshalb, weil er in seinen Armen seine Geliebte, Beatrice, seine Schwester, gefunden habe. Sie, die Mutter, ihre Heimlichkeit treffe alle Schuld, wenn er sich einer That schuldig gemacht habe, die keine Reue, keine Buße versöhnen könne.

Don Cesar wälzt alle Schuld auf seine Mutter ab.

Mit welchem Rechte? muß man fragen. Ihre Heimlichkeit habe, behauptet er, alles verschuldet. Das, was er vor einigen Stunden laut gepriesen hatte (1330 f.), erscheint ihm jetzt als die Quelle alles Übels. Die leidenschaftliche Erregung macht Don Cesar ungerecht. Er vergißt das grausame Gebot des Vaters und den Traum seiner Mutter. Bis zum Tode des Vaters mußte die Mutter schweigen, nicht so sehr aus dem Vers 1369 f. angegebenen Grunde, sondern weil der Dichter es so wollte. Die Schuld trifft daher in diesem Punkte nicht Isabella, sondern Schiller. Es konnte nicht seine Absicht sein, daß die Geschwister vor der Zeit über ihre verwandtschaftlichen Verhältnisse Kunde erhielten, wenn er nicht wollte, daß die von ihm angestrebten Komplikationen und dramatischen Effekte in ein Nichts zerfließen sollten. Beatrice durfte nichts wissen, weil sie sonst in der Gartenscene ihrem Bruder Don Cesar als Schwester hätte entgegentreten müssen, und Don Manuel nichts erfahren, weil er, wenn nicht sofort, doch bald in der Geliebten seine Schwester wieder erkannt hätte. Die Heimlichkeit der Fürstin, ihre Verschwiegenheit gegenüber ihren Kindern, bis sie den geeigneten Moment für gekommen erachtete, waren zum Teile notwendig, zum Teile fühlte sie sich dazu berechtigt. Keinesfalls enthält das, was sie gethan hat, etwas, was wir nach unseren sittlichen Grundsätzen verurteilen müßten. Denn alles,

was Isabella thut, glaubt sie zum Wohle ihrer Kinder und im Einklange mit ihrem Traume zu thun. Man könnte ihr höchstens vorwerfen, daß sie in ihrer Liebe zu den Ihrigen und in dem Vertrauen zu ihrem Traume und seiner Deutung zu weit gegangen ist. Das erstere vielleicht deshalb (wenigstens nach ihrer Versicherung, vgl. 1369 f.), weil sie Beatrice nicht früher unter die Brüder führen wollte, als bis sich ihre Herzen versöhnt hatten; das letztere, weil sie dem Traumbilde und seiner Deutung (1349 f.) eine andere Bedeutung beilegte, als diese es, wie die Erfahrung bewies, verlangten, und hierbei den Traum ihres Gatten vollständig übersah. Zwei edle Motive, Mutterliebe und Gottvertrauen, bildeten somit die Richtschnur ihres Denkens und Thuns. Ihre Handlungsweise ist an sich und nach den Motiven beurteilt, nicht schlecht.

In diesem Sinne kann sich Isabella auch für schuldlos erklären (2510), und in diesem Sinne können wir auch ihren gerechten Zorn und ihre Erbitterung über die Götter begreifen, welche ihr das Ärgste angethan haben (2493 f.). Denn, wenn wir gerecht sein wollen, fällt die Schuld auf die Götter zurück. Diese haben ihr Vertrauen mißbraucht und sie durch zwei scheinbar sich widersprechende Träume irregeführt. Der Rachegeist des Geschlechtes hat sich die Götter zu einem blinden Werkzeug seiner Gelüste gemacht. Wie tief steht eine solche Anschauung unter den hohen, reinen Ideen des Christentums! Selbst vor Sophokles' Oidipus Tyrannos hält die Braut von Messina in dieser Richtung nicht stand. Apollo legt nach diesem Drama den Menschen keine Fallstricke, seine Aussprüche sind klar, unzweideutig. Oidipus und Jokaste erfüllen ihr Geschick, nicht weil sie die Orakel kannten, sondern obwohl sie ihnen bekannt waren, infolge ihrer Verblendung und Leidenschaft (vgl. meine Abh. I, 28 f.).

Um auf den Vorwurf Don Cesars zurückzukommen, die Schuld an seinem Geschicke trägt Don Cesar zum nicht geringen Teile selbst, sein jugendlicher Ungestüm und seine

blinde Leidenschaft, von dem, was oben wiederholt über die wahre Schuld der Personen des Dramas gesagt worden ist, abgesehen.

Er erklärt Beatrice für seine Braut, ohne ein Wort der Liebe oder Zustimmung aus ihrem Munde gehört zu haben, und stößt seinen Bruder nieder, ohne daß er ihm oder seiner vermeinten Braut die Möglichkeit zu einer Rechtfertigung gegeben hätte. Wie dort die Liebe und Eifersucht, raubt ihm hier die Verzweiflung alle Überlegung, und in dem wilden Aufruhr seines Innern schleudert er gegen die eigene Mutter den Fluch, den diese über den Mörder ausgesprochen hatte (2323, 2433). Mit diesem Fluche und den Verwünschungen (es möge der Donner niederfallen und ihr Herz zerschmettern! 2477) hat Don Cesar die Grenze überschritten, welche Kindespflicht und Dankbarkeit vorschreiben. War das der Lohn für ihre Liebe nach einem langen, freudelosen Leben, das vor allem dem Wohle ihrer Kinder gewidmet war? Warum greift der Dichter zu einem so außerordentlichen, ungewöhnlichen Mittel? Weil es das Geständnis des Don Cesar erklären soll. Denn nicht länger will Don Cesar das zurückhalten, was er bisher aus Schonung für die Mutter verschwiegen hat, die Tötung seines Bruders. Mit diesem Geständnis wird Isabella allerdings auf das Schwerste getroffen. Denn nicht genug, daß sie einen Sohn verloren hat, sie muß auch hören, daß für sie der zweite Sohn verloren ist.

Don Cesar hatte bisher nicht aus Furcht, nicht weil er sich schuldig fühlte, geschwiegen. Als er aber nach den Worten der Mutter in Beatrice seine Schwester erkannte und sich ihm plötzlich alles in einem anderen Lichte zeigte, konnte er sich, sollte man glauben, in der Erinnerung an das Geständnis seines Bruders in Gegenwart seiner Mutter (1390 f.) und an sein auffallendes Verhalten am Schlusse der letzten Scene des zweiten Aktes (1672 f.) nicht der Erkenntnis verschließen, daß der gegen Don Manuel erhobene Vorwurf des Verrates falsch sei und seine That daher keine Rechtfertigung

gestatte. Besitzt aber Don Cesar in diesem Augenblicke auch jene Erkenntnis? Nein. Die That kann er nicht leugnen, und insoweit sieht er sich als ihr physischer Urheber für schuldig an; allein die Schuld, die intellektuelle, wenn auch nicht beabsichtigte Urheberschaft, schiebt er der Mutter zu. Warum das? Weil ihm — wenn ich richtig den Gedankengang des Dichters verfolge —, der früher aus Rücksicht auf die Mutter geschwiegen, obwohl er seine That verteidigen zu können glaubte, jetzt in dem Bewußtsein seiner Schuld diese Rücksicht Schweigen geboten hätte. Denn das Geständnis, daß er mit dem von der Mutter verfluchten Mörder identisch ist, mußte Isabella die letzte Hoffnung und den letzten Trost rauben. Um daher Don Cesar zu einem Geständnis zu zwingen, mußte ihn der Dichter nicht nur in dem oben genannten Sinne schuldig fühlen lassen, sondern auch in einen Zustand der Raserei versetzen, in dem er sich über alle Scheu und Pietät hinwegsetzte. Danach erscheint das Geständnis des Sohnes als ein Racheakt gegen die Mutter, nicht als ein Ausfluß seiner Reue und seines Schuldbewußtseins.

Die Gründe, welche den Dichter zu einem solchen verzweifelten Mittel trieben, das nicht nur unserem persönlichen Empfinden widerstrebt, sondern auch, wie ich glaube, mit der folgenden Entwickelung nicht gut harmoniert (warum tötet sich Don Cesar, wenn die Mutter alles verschuldet hat und er sich nicht auch einer moralischen Schuld bewußt gewesen ist?), liegen außer dem oben Angegebenen nicht zu allerletzt auch in der Thatsache, daß er Don Cesar nicht sofort zu seiner Mutter eilen und ihr das Geschehene in dem Gefühle seiner Schuldlosigkeit mitteilen ließ. Dies konnte Schiller wieder nicht gut thun, wollte er sich nicht eine Reihe dramatischer Effekte entgehen lassen. Mußte er trotz allem zu jenem Mittel greifen? Stand ihm nicht noch ein anderer Ausweg offen? Wäre es nicht des Ritters, des Sohnes würdiger gewesen, wenn Don Cesar von dem Schuldbewußtsein niedergedrückt, mit einem reumütigen Ge-

ständnis vor seiner Mutter niedergesunken und dann in der Erkenntnis, daß seine That nur durch den Tod gesühnt werden könne, dem Bruder im Tode gefolgt wäre?

Um wie viel höher steht da Oidipus!

Kein Wort des Tadels kommt über seine Lippen, als er in sich den Mörder seines Vaters und den Gemahl seiner Mutter gefunden hatte. Obwohl er unwissend und unabsichtlich jenen Frevel auf sich geladen hat, so vollzieht er doch ohne Zögern den Urteilsspruch des Richters, seinen eigenen Urteilsspruch an sich selbst, blendet sich selbst und verlangt seine Verbannung, nachdem er als ein guter Hausvater sein Haus bestellt hat (vgl. meine Abh. II, 26).

Don Cesar ist nicht frei von moralischer Schuld.

Er wußte, wen er vor sich hatte, und stößt trotzdem den Bruder nieder, ohne einen überzeugenden Beweis von seiner Schuld zu haben; und als ihn die Mitteilungen seiner Mutter belehren, daß er den Bruder ohne Grund des Verrates geziehen habe, legt er alle Schuld der Mutter zur Last und glaubt sich an ihr damit rächen zu dürfen, daß er ihr seine Unthat gesteht. Er kennt kein Wort der Verzeihung, kein Wort des Mitleids für seine unglückliche Mutter. Seine Handlungsweise ist ebenso unritterlich und unmännlich, als eines Sohnes unwürdig. Dieser Vorwurf kann Don Cesar nicht genommen werden, selbst wenn wir zugeben wollen, daß es dem Dichter darum zu thun war, die leidenschaftliche Liebe Don Cesars zu Beatrice zu markieren, die ihn, so wie sie ihn zum Morde getrieben hat, auch gegen die Mutter ungerecht werden ließ. Denn sie liebte er wie „nichts zuvor“, „über alle Grenzen“, sagt Don Cesar im Folgenden (2544 f.). Damit scheint Schiller nicht nur die That Don Cesars, sondern auch seinen Fluch oder besser sich selbst wegen der Wahl jenes Mittels entschuldigen zu wollen.

Wie erträgt Isabella den Schlag, von dem sie durch das Geständnis ihres Sohnes getroffen wurde? Die Fürstin schweigt eine Zeit lang, vom Schrecken übermannt. Dann bricht die Verzweiflung mit aller Macht hervor (2493 f.).

Die Götter konnten ihr einen Sohn nehmen und den anderen zum Mörder machen, ihr Stolz blieb ungebrochen. Sie sagt sich von dem Mörder los, entschlossen, mit ihrer Tochter die Stätte zu verlassen, in der Frevel und Rachegeister ihren Wohnsitz aufgeschlagen haben. Die Götter können sich rühmen, daß sie und ihre Orakel nicht Schaden gelitten haben, sie trägt mit Stolz das Bewußtsein ihrer Schuldlosigkeit in sich. Isabella kann dies mit Recht thun. Denn vor Göttern, die sich in den Dienst eines unsichtbaren, blind wütenden, unersättlichen Rachegeistes stellen und eine vertrauende, gläubige Menschenseele mit zweideutigen Bildern umgarnen, vor solchen Göttern braucht sich niemand in Ehrfurcht und Demut zu beugen. Mit welchem Rechte sich Isabella schuldlos nennen kann, ist oben bereits zur Genüge besprochen worden. Ihre Verzweiflung entspringt aus der Erkenntnis, daß alle ihre Bemühungen und Hoffnungen gescheitert, daß beide Träume, auch der ihrige, wenn auch in einem anderen Sinne, als sie geglaubt hatte, in Erfüllung gegangen sind. Wenn sie in diesem Zustande dem zweiten Sohne, dem Mörder seines Bruders, den Rücken kehrt, ihn einen Basilisken nennt, der ihr den besseren Sohn erstochen, so darf man nicht übersehen, daß Don Cesar mit seiner unbesonnenen That nicht nur das Gebäude ihrer Hoffnungen vernichtet, sondern auch den Schoß, der ihn in Liebe getragen, verflucht hat. Wir können der Fürstin unsere Sympathie nicht versagen. Mitten im Zusammenbruche ihres Hauses und ihres Glückes weiß sie sich ihren Stolz zu bewahren. Sie wird, als im Mittelpunkte der Familie stehend, am härtesten von den Schlägen getroffen, und doch ist ihre Schuld verhältnismäßig die kleinste, wenn wir nicht sagen wollen, gleich Null.

Don Manuel und Beatrice büßen für ihre Flucht, Don Cesar für seinen Mord. Was Isabella gethan hat, ist den edelsten Gefühlen entsprungen und an sich und den Motiven nach nicht schlecht. Sie handelte allerdings, indem sie die Tochter rettete und verborgen hielt, dem Befehle des Fürsten zuwider. Allein wenn dieser sich auf seinen Traum

stützte, so konnte sie ihr Thun mit gleichem, wenn nicht mit größerem Rechte, mit ihrem Traume, mit der Deutung eines gottgeliebten Mannes und der Stimme ihres Herzens rechtfertigen (1353 f., 2359 f.). Ihr Traum hielt zum mindesten dem anderen die Wage. Der Chor hat daher kein Recht, der Fürstin, weil sie ihrem Traume und dem Zuge des Herzens gefolgt ist, den Vorwurf zu machen, daß sie sich vermessen habe, das von den Göttern verkündete, über sie verhängte Geschick klüglich zu wenden (2487 f.). Sie konnte doch nicht zugleich beiden, sich scheinbar widersprechenden Träumen Folge leisten. Der Chor der thebanischen Greise war nicht so anmaßend, den König und seine Gemahlin deshalb anzuklagen, weil sie gegen klare, unzweideutige Orakel gehandelt und es versucht haben, dem ihnen prophezeiten Geschicke zu entgehen. Wohl verlangt der fromme Chor in einem Stasimon (863 f.) die Bestrafung des Übermuts, der ὕβρις, aber nicht, weil Jokaste in dem Wahne lebte, das Orakel des Apollo vereitelt zu haben, sondern weil sie die Orakel verspottet und durch ihren Frevelmut die Götter beleidigt hat.

Der Chor der Ritter verfällt auch hier wie anderwärts Don Manuel gegenüber (718 f., 789 f.) in den Ton eines Lehrmeisters und Sittenpredigers, in eine Rolle, die dem Diener nicht gut ansteht, und dies in einem Augenblicke, der eher geeignet war, das Mitleid zu erregen. Man könnte vielleicht eine Schuld der Fürstin in ihrer stolzen Äußerung suchen, daß sich mit ihr keine Mutter an Herrlichkeit vergleichen lasse (1435 f.). Sie mag in dem überquellenden Gefühle mütterlicher Freude zu weit gegangen sein; allein ihre Worte reichen noch lange nicht an das Vergehen der Niobe heran, welche in ihrem Übermute den Zorn der Leto und ihrer zwei göttlichen Kinder herausgefordert hat.

Man könnte ferner einwenden, wenn man in der Reihenfolge der Ereignisse noch weiter zurückgehen wollte, daß Isabella in den Ehebund mit dem Fürsten eingewilligt und sich dadurch mitschuldig gemacht habe.

Verschiedene Stellen der Tragödie sprechen gegen eine solche Auffassung. Isabella selbst erklärt, daß sie mit Widerwillen (2507) dieses Haus betreten d. h. gegen Wunsch und Neigung den Fürsten geheiratet habe. Nicht Liebe, sondern Gewalt fesseln sie an ihren Gatten. Nicht sie, sondern der Fürst hat gefrevelt, als er sie ihrem Verlobten, dem eigenen Vater, entriß. Hierin stimmen die Worte der Isabella mit den Mitteilungen eines objektiven Beobachters, des Chors, überein (960 f.). Wenn die Fürstin vor den Ältesten der Stadt ihren verstorbenen Gemahl „ihres Lebens Licht und Ruhm" (7) nennt, so können diese Worte, wenn wir sie nicht als rhetorischen Schmuck oder einen Ausdruck der Pietät gegenüber dem verstorbenen Herrscher ansehen wollen, ihren Grund in der Absicht der Fürstin gehabt haben, vor den Vertretern der Stadt ihr eheliches Verhältnis zu dem Gatten in ein besseres, schöneres Licht zu stellen, als es der Wirklichkeit entsprach. Wie der Fürst in den Besitz seiner Gattin gekommen ist, wissen wir nicht; der Dichter schweigt darüber. Das eine scheint mir aber sicher zu sein, daß ihm Isabella nach der Darstellung des Dichters nicht aus Liebe gefolgt ist. Wir haben daher keinen Grund, ihr deshalb einen Vorwurf zu machen, weil sie in die Hände des mächtigeren, jüngeren Fürsten geriet und diesem nicht mehr entrissen werden konnte.

Außer Isabella fühlt sich und war auch keine Person des Dramas vollkommen schuldlos. Wenn daher diese allein jede Schuld ihrerseits in Abrede stellt, so kann dies nicht als ein Zeichen von Überhebung oder Mangel an Selbsterkenntnis angesehen werden. Der Dichter hat mit jenen Worten seine eigene Überzeugung ausgesprochen.

Die Teilnahme, welche wir der unglücklichen Fürstin entgegenbringen, kann Don Cesar nicht in gleichem Maße für sich beanspruchen. Das Mittel, welches der Dichter anwendet, um ihm das Geständnis seiner Schuld, seiner That, zu entlocken, hat ihm auch einen bedeutenden Teil unseres Mitgefühles genommen. Er erscheint uns danach als ein

Barbar, in dem auf einmal alle Kindespflicht und Dankbarkeit erloschen ist, sobald er zur Erkenntnis gelangt ist, daß er das, was ihm am teuersten war, und mit ihm sein Lebensglück verloren und sich durch eine unbesonnene That sein eigenes Grab gegraben hat. Der krasse, nackte Egoismus, der aus seinen Worten spricht, kann uns seine Gestalt nicht besonders sympathisch erscheinen lassen. Dieses Gefühl hält Don Cesar auch noch eine Zeit lang am Leben zurück. Er will nicht früher sterben, als bis er sich Gewißheit verschafft habe, daß auch ihn die geliebte Schwester gleich dem von ihm getöteten Bruder beweinen werde (2512 f., 2836 f.). Hätte er das nicht früher erreichen können, wenn er sofort nach der vollen Erkenntnis der Sachlage Mutter und Schwester um Verzeihung gebeten und die Ermordung des Bruders mit seinem Tode gesühnt hätte?

Der alles versöhnende Tod macht alles gleich, auch die widerstrebenden Gefühle der Menschen. Bedurfte es erst der Bitten der Mutter und der Sorge um das liebe Ich, um auch das Herz der Beatrice der Liebe zu dem anderen Bruder, dem Mörder ihres Geliebten, zu öffnen? Es will mir scheinen, daß uns Don Cesar viel größer und mitleidswürdiger erscheinen würde, wenn er ohne jene selbstsüchtigen Regungen in ähnlicher Weise wie Oidipus, als er seine Schuld in vollem Umfange erkannte, auch sofort die Strafe an sich vollzogen hätte [1]).

In dem fünften Auftritte dieses Aktes drängen sich zwei Erkennungsscenen zusammen, die letzten in diesem Drama. Der Bruder erkennt seine Schwester und die Mutter den Mörder. Das Interesse steigert sich von Stufe zu Stufe; auf dem Punkte angelangt, in dem sich der Effekt am stärksten äußern sollte, verliert der Dichter seine Sicherheit und greift, um Don Cesar zu einem Geständnis zu bringen, zu einem Mittel, das die Wirkung dieser Scene um ein Bedeutendes abschwächt. Nicht Don Cesar, sondern Isabella ist es, auf

1) Vgl. hierzu Schillers Brief an Goethe vom 26. Januar 1802.

deren Seite am Schlusse dieser Scene unsere Sympathieen stehen.

Die Spannung des Zuhörers nimmt nach dieser Scene ab. Er sieht das Ziel voraus, dem die Handlung entgegeneilt. Es giebt keine andere Lösung als den Tod Don Cesars, mochte diese auch durch die eigentümliche Form, in der sein Geständnis erfolgte, ein wenig hinausgeschoben sein.

## X.

Die Mutter hatte sich von dem Sohne geschieden. Konnte das Drama mit diesem Mißtone enden? Der Ermordete verlangt sein Recht; aber deshalb brauchte Don Cesar nicht in den Hades hinabzusteigen, ohne sich mit den Überlebenden ausgesöhnt zu haben. Sollte die Versöhnung eine allseitige sein, so durfte sie sich nicht allein auf den Toten beschränken, sie mußte sich auch auf die Überlebenden, auf Mutter und Tochter, erstrecken. Auf welchem Wege sucht der Dichter dies Ziel zu erreichen?

Die Fürstin hatte sich entfernt; Beatrice wollte ihr folgen. Don Cesar hält sie zurück. Er wollte nicht früher Hand an sich legen, als bis er die Verzeihung der Schwester erlangt (2516 f.) und sich die Gewißheit verschafft hatte, daß sie ihn nicht minder bemitleiden werde als Don Manuel; denn beide seien ja ihre Brüder (2517 f., 2527 f., 2548 f.). Ja, er sei noch mitleidswürdiger, da jener rein geschieden, er aber schuldig sei (2522); eine sophistische Bemerkung!

Nach der gewöhnlichen Auffassung verdient der Unschuldige ein größeres Mitleid als der Schuldige. Diese Äußerung läßt sich nur mit der von mir oben angegebenen Erklärung stützen, daß Don Cesar wohl den Todschlag nicht leugnen kann, dagegen eine moralische Schuld ablehnt. Auch ist es nicht ganz richtig, wenn dieser versichert, daß Don Manuel rein geschieden sei. Eine solche Behauptung entspricht, wie die Entführung der Beatrice bezeugt, nicht ganz den Thatsachen. Allerdings lassen jene Worte auch die Deutung zu,

daß Don Manuel seinem Bruder gegenüber keine Schuld sich zugezogen habe. Don Cesar macht hierauf geltend, daß er Beatrice über alles geliebt habe und aus Liebe zu ihr schuldig geworden sei (2544 f.) d. h. den Bruder erschlagen habe, bemerkt aber nicht, daß er mit seiner That Beatrice auch das Liebste, nicht nur den Bruder, sondern auch den Geliebten genommen habe. Mit diesem Argumente konnte Don Cesar seine That entschuldigen, vielleicht auch der weiblichen Eitelkeit schmeicheln, aber nicht ein größeres Mitleid für sich beanspruchen.

Beatrice schweigt. Sie konnte dem Bruder verzeihen, es übersteigt aber ihre menschlichen Kräfte, den Mörder mit dem Ermordeten zugleich in sein Herz zu schließen und ihm im Angesichte des geliebten Toten, kurze Zeit nach dem Morde, die gleiche Teilnahme zu schenken. Als seine Bitten und Beteuerungen das Schweigen der Schwester nicht zu brechen vermögen, fordert er geradezu das Mitleid als einen heiligen Zoll (2549 f.), als ob sich solche Gefühle erzwingen und kommandieren ließen.

Und als auch das nichts fruchtet, wird er gegen seine Schwester ebenso ungerecht, wie er es vor wenigen Augenblicken gegen seine Mutter gewesen ist (2551 f.), und stürzt, indem er sie der Falschheit beschuldigt, davon. Sein Ehrgefühl sagt ihm, daß er das Leben verwirkt habe; aber vor dem Tode verläßt ihn die Eifersucht nicht, er kann nicht mit dem Gedanken sterben, daß sein Bruder dem Herzen der geliebten Schwester näher gewesen sei als er (2529 f.). Er bittet, er fordert, und stößt schließlich Verwünschungen aus. Handelt so ein wahrhaft tragischer Held, ein Held, dessen Geschick uns mit seinen Schwächen und Fehlern versöhnt, der uns in seinem Kampfe um eine hohe Idee begeistert? Die Kraft, welche Don Cesar treibt, ist Liebe, aber nicht die Liebe, welche alles duldet, erträgt, sondern kleinliche Eifersucht und Neid, welche selbst den Toten über das Grab hinaus verfolgen. Vor der Leiche ringt er mit dem getöteten Bruder und sucht sein Recht auf das Herz der Schwester

zur Geltung zu bringen. Ist ein solches Gebahren der rechte Weg, Mitleid zu erwecken und das Herz zu erwärmen? Don Cesar gebärdet sich so, wie wenn sein Ich der Mittelpunkt des Seins und sein Wille für die Umgebung das oberste Gesetz wäre. Er bricht über alles den Stab, sobald er seinen Wunsch nicht durchsetzt und sein Selbstgefühl nicht befriedigt findet. Don Cesar kämpft nicht für eine hohe Idee wie Antigone, er opfert nicht sein Glück wie Oidipus, dem die Wahrheit und das Wohl des Staates höher standen als seine Person; der Mittelpunkt, um den sich bei Don Cesar alles dreht, ist sein eigenes Ich, allerdings mit der oben angegebenen Einschränkung, der sich der Dichter fügen mußte, wenn er sich nicht mit der allgemeinen Anschauung in Widerspruch setzen wollte, mit der Forderung, daß das vergossene Blut gesühnt werden müsse. Unserem Herzen ist damit Don Cesar nicht näher getreten. Schiller hat den jugendlichen, unbesonnenen, leidenschaftlichen Prinzen mit einem neuen Zuge ausgestattet, mit einem Zuge, der bereits am Schlusse der vorangegangenen Scene hervorgetreten ist.

Diese nackte, rohe Selbstliebe, welche nur den Ehrenkodex über sich anerkennt, alles andere dagegen meistern zu können glaubt, ist leider nicht geeignet, uns die Gestalt Don Cesars am Schlusse des Dramas in einem höheren, idealen Lichte zu zeigen. War dieser Ausweg notwendig? Mußte die jugendliche Gestalt Don Cesars mit einem solchen Flecke beschmutzt werden?

Wir haben diese Frage bereits oben verneint. Schiller hat es selbst verschuldet, daß die Sympathie, welche wir Don Cesar bis zur letzten ἀναγνώρισις entgegenbringen, durch das Hervorkehren seines eigenen Ich, nachdem er dasselbe bereits verwirkt hatte, eine starke Einbuße erfahren hat.

Der sechste Auftritt (IV) bildet augenscheinlich ein Pendant zu der berühmten Gartenscene. Hier wie dort stehen sich Beatrice und Don Cesar allein gegenüber, hier wie dort führt Don Cesar allein das Wort, hier wie dort leiht die Liebe Don Cesar das Wort; der Unterschied besteht nur

darin, daß dort Don Cesar die ihm unbekannte Geliebte zu seiner Braut erhöht und ihr die Krone auf das Haupt drücken will, hier der Gebieter Messinas vor seiner Schwester als Bettler erscheint, daß dort Don Cesar freudenvoll von Beatrice scheidet, hier sich voll Verzweiflung, mit dem Tode im Herzen davonstürzt. Dort lähmt der Schrecken Beatrice die Zunge, hier steht diese noch zu sehr unter dem frischen Eindrucke der letzten furchtbaren Ereignisse, als daß sie dem Bruder augenblicklich hätte willfahren können. Die Schwester konnte seinem stürmischen Drängen nicht sofort nachgeben, wenn sie sich nicht selbst verleugnen wollte. Durch die Art und Weise, wie Don Cesar von Beatrice schied, scheint die Kluft zwischen ihr und ihm noch mehr erweitert worden zu sein.

Bot sich Schiller noch ein Mittel, um zwischen Don Cesar und den Seinigen eine Brücke zu schlagen? Was die Bitten Don Cesars nicht vermochten, sollte die Mutterliebe zuwege bringen. —

Zwischen der sechsten und achten Scene ist ein Chorlied eingelegt (2564 f.).

Die jüngsten Erlebnisse haben den Chor belehrt, daß nicht immer in den Palästen der Fürsten das Glück zu Hause ist. Es wohnt in der Stille der ländlichen Flur, in der Hütte des Landmanns, und hat seinen Sitz in des Klosters friedlicher Zelle aufgeschlagen, wohin dem Menschen nicht der Leidenschaft wilde Gewalt folgt. Nur in bestimmter Höhe, in bestimmten Sphären und Lagen des menschlichen Lebens, überall dort, wo sich die Menschen zusammendrängen und das Leben seine verwirrenden Kreise zieht, in den Städten, in den Tiefen, nicht auf freier Bergeshöhe nistet sich das Ungemach und das Verbrechen ein.

Das Chorlied steht mit der Entwickelung der Handlung in einer lockeren Verbindung. Sein Zweck scheint vor allem darin zu bestehen, die Pause auszufüllen, die durch das Abtreten Don Cesars eingetreten war. In welcher Richtung das Drama zum Abschluß kommen mußte, ist wiederholt

angedeutet worden. Für Don Cesar blieb kein anderer Ausweg als der Tod übrig. Sein Versuch, sich mit der Schwester auszusöhnen und ihr Mitleid zu erregen, ist anscheinend mißlungen. Man hätte nun glauben sollen, daß er jetzt in dem Glauben, von allen verlassen zu sein, ohne Säumen seinem Leben ein Ende machen werde. Es geschieht nicht, weil der Dichter mit einer solchen Dissonanz sein Drama nicht abschließen konnte. War der Tod nicht früher erfolgt, so mußte, wie wir bereits gezeigt haben, die Weiterentwickelung eine solche Form annehmen, daß nicht ästhetische und ethische Gefühle Schaden litten.

In welcher Weise kommt der Dichter dieser Forderung nach?

Don Cesar hatte, als sich seine Schwester nicht sofort seinen Wünschen willfährig zeigte, unter heftigen Vorwürfen die Halle verlassen. Sie soll sein verhaßtes Antlitz nicht mehr wiedersehen. Damit sollte der Abgang Don Cesars motiviert und die Trennung der beiden Geschwister ermöglicht werden. Denn auch Beatrice hatte keinen Grund, in der Halle allein zurückzubleiben und nicht dem Wunsche der Mutter (2504) nachzukommen. In dem kurzen Intervalle, das von dem Chor ausgefüllt wurde, hat Don Cesar wieder die Herrschaft über sich gewonnen. Er kehrt zurück ruhig und gefaßt, entschlossen, das, woran ihn seine Pflicht und sein Gewissen mahnten, auszuführen. In ähnlicher Weise wie Oidipus Tyrannos, bevor er in die Verbannung geht, sein Haus bestellt (vgl. meine Abh. II, 26), will Don Cesar nicht scheiden, ohne für die feierliche Bestattung des Bruders Sorge getragen zu haben (2592 f.). Der Chor beeilt sich, dem Winke seines Herrn zu gehorchen. Die Vorbereitungen können um so schneller vor sich gehen, als der Katafalk von der Leichenfeier des alten Fürsten noch nicht abgetragen ist (2609 f.).

Während der Kämpfe, die nach seinem Tode ausgebrochen waren, hatte niemand daran gedacht, ihn zu beseitigen (2617 f.), das Heiligtum war verschlossen geblieben. Diese Begründung klingt schwer glaublich. Sollte sich wirklich trotz der Bruder-

fehde innerhalb eines Zeitraumes von mehreren Monaten niemand gefunden haben, das Gerüste zu entfernen? Sollte während dieser Zeit nie in der Schloßkirche eine gottesdienstliche Handlung stattgefunden haben, nie eine heilige Messe gelesen worden sein?

Don Cesars Wunsch bedurfte jedoch einer schnellen Ausführung, wenn nicht in unnatürlicher Weise das, was er plante und, genau genommen, sofort hätte ausführen sollen, noch ein oder zwei Tage hinausgeschoben werden sollte. Er motiviert seine Aufforderung zur Eile mit dem Wunsche, daß die nächste Sonne das Haus von Verbrechen rein finden möge (2621 f.). So wie er es der Mutter (2485 f.) und noch mehr der Schwester gegenüber gethan hat (2524 f., 2539 f.), verrät er auch mit diesen Worten die Absicht, sich selbst zu entleiben. Diese seine Absicht tritt offen zu Tage, als er die Frage des Chors, ob auch Mönche zur Feier gerufen werden sollen (2625 f.), verneint. Denn ihre frommen Lieder mögen wohl in Zukunft an ihrem Grabe (der Brüder) bei der Kerze Schein erschallen, diesmal, heute, verscheucht der blutige Mord das Heilige (2629 f.). Diese ablehnende Antwort Don Cesars steht mit seinem vor kurzem geäußerten Verlangen nach einem „feierlichen Begräbnisfeste“ (2605 f.) im Widerspruche. Don Cesar hatte Vers 2605 f. angeordnet, daß sein Bruder gleich dem Vater in feierlicher Weise bestattet werde, jedoch geräuschlos und hinter verschlossenen Thüren. Nunmehr werden auch die Mönche, die Priester, von der Feier ausgeschlossen, obwohl es ihre Pflicht gewesen wäre, den Toten nach altem, religiösem Brauche einzusegnen (2626 f.). Kann eine solche Bestattung eine feierliche, geschweige denn eine christliche genannt werden, wenn dem Toten der Segen des Priesters fehlt? Und warum stellt Don Cesar dieses sonderbare Verlangen? Weil er sich, wie die Worte deutlich sagen, vor dem Grabe des Bruders töten will. Dies sagt Don Cesar offen vor dem versammelten Chore. Spricht so jemand, der ernstlich mit dem Gedanken umgeht, aus dem Leben zu scheiden? Enthält eine

solche Äußerung und die Ankündigung, daß die That vor der Leiche des Bruders ausgeführt werden soll (zugleich eine Schändung des gottgeweihten Ortes), nicht einen theatralischen Anstrich? Ein Held, der so handelt, fällt dem Fluche der Lächerlichkeit anheim.

Schiller blieb, nachdem er den früher erwähnten Weg verschmäht und sein Don Cesar Mutter und Schwester von sich gestoßen hatte, nichts anderes übrig, als Don Cesar in eine Lage zu versetzen, in der er genötigt war, offen Farbe zu bekennen. Diesem Zwecke dient die scheinbar überflüssige Frage des Chors Vers 2625 f., da ja nach christlichem Ritus die Einsegnung des Toten von selbst geboten erscheint. Denn wenn es nicht die Absicht des Dichters gewesen wäre, Don Cesar ausgesöhnt mit den Seinigen von hinnen scheiden zu lassen, so hätte er ja den Selbstmord des Prinzen auf einen späteren Zeitpunkt nach der Bestattung des Bruders verschieben können. Das konnte aber der Dichter aus dem oben angegebenen Grunde nicht wollen. Daher mußte der Plan Don Cesars der Öffentlichkeit übergeben werden, und dies erreicht Schiller mit jener Frage des Chors. Man merkt die Absicht des Dichters und wird — verstimmt. Don Cesar sollte — ich will nicht sagen, wollte — gebeten werden. Zunächst wendet der Chor alle Mittel der Beredsamkeit an, um seinen Herrn von seinem Entschlusse abzubringen.

Seine That könne durch fromme Buße gesühnt werden. Er möge nicht die Leiden seines Hauses häufen und das Land seines letzten Herrschers berauben. Von dem Tode lasse sich nichts mehr erhoffen (2633 f.). Don Cesar ist schlagfertig. Er findet auf jedes Argument sofort die passende Antwort. Gerade weil niemand über ihm stehe, müsse er das Rächeramt an sich selbst vollziehen; Blut könne nur mit Blut gesühnt werden. Mit seinem Tode werde er den alten Fluch des Hauses lösen und den Totengöttern seine Schuld abzahlen. Nichts kann seinen Entschluß ändern. Er wünscht von dem Chore die strikte Durchführung seines Gebotes, möge ihn hierbei der Gehorsam, die Furcht vor dem Ver=

brecher oder die ehrfurchtsvolle Scheu vor dem Unglücklichen leiten (2651 f.). Mit der offenen Erklärung Don Cesars war der Übergang zu dem Auftreten der Isabella geschaffen.

Das Gerücht von dem beabsichtigten Selbstmorde des Herrschers war bis in die Gemächer der Fürstin gedrungen (2665 f.). Es genügt, um Isabella wieder zurückzuführen. Was der Diener nicht vermochte, sollen die Bitten der Mutter aufs neue versuchen. In aufsteigender Reihenfolge geht der Dichter von dem Chore zur Mutter und von dieser zur Tochter über, zu der von Don Cesar grenzenlos geliebten Beatrice.

Bewegt den Chor die Liebe des treuen Dieners zu seinem Herrn, die Sorge um das Herrscherhaus und sein eigenes Land, so treibt Isabella die Mutterliebe zu ihrer Bitte. Dasselbe Gefühl, von dem sie übermannt Worte des Zorns, Verwünschungen ausgestoßen hatte (2500 f.), heißt sie jetzt den Schmerz über den Verlust des einen Sohnes unterdrücken (2660 f.). Die Sorge, daß sie auch den zweiten, ihren letzten Sohn verlieren könnte, erweist sich stärker als die durch den Mord empörten Wogen ihres Gemütes.

In welcher Weise sucht Isabella ihren Sohn umzustimmen? Die Mittel, deren sie sich bedient, sind, ich möchte sagen, zweifacher Art, die einen sind negativer, die anderen positiver Natur. Negativ sind sie, indem sie ihre früheren Verwünschungen zurücknimmt und sich dadurch wieder den Weg zu dem Herzen ihres Sohnes bahnt (2675 f.). Nie, versichert sie zugleich, werde ein Vorwurf Don Cesar kränken (2691 f.), sie wollen miteinander den Toten beweinen. Positiv sind die Mittel, indem sie auf die Heilmittel der Kirche verweist (2712 f.) und eine Seite berührt, die wohl nie in der Brust eines Kindes versagt, die Kindesliebe. Don Cesar möge für seine Mutter leben (2768) und sie nicht freundlos im Lande der Fremdlinge rohherziger Verhöhnung preisgeben (2757 f.). So bittet die Mutter.

Wie reagiert der Sohn auf ihre Worte?

Nur sein Tod, meint Don Cesar, könne den Fluch versöhnen. Dann werden die Thränen der Mutter beiden Söhnen gelten und sich ihr Schmerz und Zorn in milder Wehmut lösen (2696 f.). Er giebt zu, daß er durch die Heilmittel der Kirche Verzeihung erlangen könne, allein sein Herz würde trotzdem nie mehr gesunden. Der Neid würde dasselbe verzehren in dem Gedanken, daß das Bild des toten Bruders in einem schöneren Lichte, erhaben über ihm, in der Erinnerung der Mutter und der Menschheit weiter lebe (2722 f.). Erst im Tode werde dieses Gefühl schweigen (2755 f.). Dann werden auch die beiden miteinander versöhnt und in einem Grabe vereinigt der Mutter mit Trost und Kraft in Stunden der Not zur Seite stehen (2761 f.). Die Reihe der Argumente für und wider wird scheinbar Vers 2747 f. von einem Klageruf der Fürstin unterbrochen, den ihr die schmerzliche Erkenntnis erpreßte, daß alle ihre Bemühungen, die Söhne miteinander zu versöhnen, ein verderbliches Geschick in das Gegenteil gekehrt hat. Der Sohn tröstet die Mutter (2752 f.). Sie möge nicht den Ausgang schelten. Es sei alles geschehen, was versprochen ward. Mit Friedenshoffnungen seien sie gekommen, uud versöhnt auf ewig werden sie zusammenwohnen in dem Hause des Hades. Einen solchen Ausgang hat allerdings nicht die Mutter herbeigesehnt; einen solchen Ausgang haben aber auch die Brüder nicht im Sinne gehabt, als sie in die Thore Messinas einzogen, und auch nicht der Mutter versprochen. Sie sind allem Anscheine nach auch mit dem besten Willen ins Vaterhaus zurückgekehrt. Nicht ihre Schuld ist es allein, wenn nicht ihre Hoffnung, nicht die Wünsche ihrer Mutter und das Versprechen, das diese den Ältesten der Stadt gegeben hat, in der Weise in Erfüllung gegangen ist, wie es alle Teile gewollt haben.

Der größte Teil der Schuld an diesem traurigen Ausgang muß in erster Linie nach den Worten der Isabella auf Rechnung eines „verderblichen Schicksals“ (2750) gesetzt werden. Mit jenen Worten wird am Schlusse des Dramas die Aufgabe desselben aufs neue markiert.

Der von innen und von außen bedrohten Stadt soll, wie die Einleitung zeigt, der innere Friede gegeben werden. Die Fürstin hofft, dies durch die Aussöhnung ihrer beiden Söhne zu erreichen. Um diesen Punkt dreht sich das ganze Drama. Die Versöhnung erfolgt, und Messina erhält den gewünschten Frieden, wenn auch nicht in dem von Isabella angestrebten Sinne. Indem daher der Dichter jene Worte in das Zwiegespräch der Fürstin und ihres Sohnes einflicht, wollte er uns nicht nur an die Einleitung, an die von ihm selbst gestellte Aufgabe erinnern, sondern auch zeigen, wie er die Lösung derselben verstanden wissen will. —

Die Zahl der vom Chor vorgebrachten Argumente wird von Isabella, genau genommen, nur um eins vermehrt. Denn auf das erste, die Sühnmittel der Kirche betreffend, hat bereits der Chor Vers 2636 angespielt. Das zweite ist aus dem Herzen der Mutter geschöpft. Don Cesar kann die Berechtigung des ersten Argumentes nicht in Abrede stellen, ist aber für seine Person überzeugt, daß ihm die Sühnmittel der Kirche nach seiner Charakteranlage nichts helfen werden. Der zweite Gegeneinwand steht auf schwachen Füßen. Es spielt wieder eine heidnische Anschauung hinein, der Glaube, daß die vergötterten Seelen der Verstorbenen den Hinterbliebenen ihren Schutz angedeihen lassen. Unter den Argumenten der Isabella macht der Hinweis auf die Heilmittel der Kirche einen sonderbaren Eindruck. Vor kurzem hatte sie sich wie eine Griechin gebärdet und von Göttern und Orakeln gesprochen, die sie getäuscht haben, und jetzt auf einmal ist aus der Heidin wieder eine fromme, gläubige Christin geworden, die überzeugt ist, daß alle Sünden und Fehler durch gute Werke getilgt werden können. Ich will nicht wiederholen, wie sehr der Wechsel religiöser, sich widersprechender Anschauungen der Einheit des Dramas und dem Charakter der Personen abträglich ist; jene Äußerungen verraten auch eine Anschauung über das Verhältnis von Schuld und Buße, die höheren ethischen Begriffen nicht entspricht und das Bild der Fürstin trübt.

Der Grundton der auf beiden Seiten geführten Rede ist, wenn wir genauer zusehen, Selbstliebe. Das Hindernis, an dem alle Bitten des Chors und der Fürstin scheitern, ist Don Cesars Egoismus, die Quelle seines Neides, seiner Eifersucht. Nicht so sehr das Schuldbewußtsein treibt Don Cesar in den Tod; er gönnt dem Bruder nicht den Vorzug, den ihm der Tod gewährt. Er weiß, daß nach dem alten Satze „de mortuis nil nisi bene" der Tod von allen Schlacken reinigt, und fürchtet daher, daß er, der Überlebende, neben den Verstorbenen gestellt, in den Augen der Mitwelt und der Seinen den kürzeren ziehen würde.

Das verträgt sein stolzer Sinn nicht. Er will lieber sterben und beweint werden als sein Herz ununterbrochen vom Neide zernagen lassen. Wie die Geschichte Don Cesars beweist, ist es vor allem der Neid, an dem sein Lebensglück scheitert. Der Neid vergiftete sein Leben (2730), aus Neid tötete er den Bruder, und aus Neid machte er selbst seinem Leben ein Ende. Der Neid im zweiten und dritten Falle hat eine gewisse reale Grundlage. Was dagegen den ersten Bruderstreit verschuldet hat, darüber kann niemand, auch nicht die Mutter Aufschluß geben (24 f., 410 f.). Im letzteren Falle ist es übertriebenes Selbstgefühl, wenn man nicht dahinter die Hand eines bösen Dämons, eines Rachegeistes, suchen will. Die Äußerungen Don Cesars Vers 2722 f. stehen übrigens in einem gewissen Gegensatze zu seiner früheren Erklärung, daß er sich einer Greuelthat schuldig gemacht habe, die keine Reue und Büßung versöhnen könne (2485 f., 2640). Dort wird der Tod als das einzige Sühnmittel angesehen, hier wird die Möglichkeit einer anderen Sühne nicht in Abrede gestellt. Hätte sich Don Cesar, sowie er im ersten Affekt seinen Bruder, von einem falschen Wahne bethört, niedergestoßen hat, ebenso im zweiten Affekt in dem Augenblicke voller Erkenntnis ins Schwert gestürzt, so würde das Drama eine natürliche Lösung gefunden haben.

Woher jener Gesinnungswechsel? War vielleicht Don Cesar in dem kurzem Zeitraume, der zwischen der letzten

ἀναγνώρισις und dem gegenwärtigen Augenblicke liegt, infolge ruhiger Überlegung zu einer anderen Überzeugung gekommen? Wenn ja, warum opfert dann Don Cesar nicht sein, wenn auch schwer gedrücktes Leben einer trostlosen Mutter und einer hilflosen Schwester, warum nicht dem Herrschergeschlechte, dessen einziger männlicher Sprosse er ist, warum nicht dem Frieden, dem Glücke des Landes?

Wie anders dachte und handelte Oidipus!

Sein Pflicht- und Wahrheitsgefühl waren stärker als die Liebe zu seinem Ich. Don Cesar unterliegt einem falschen Selbstgefühle. Schiller wollte wahrscheinlich wieder auf den alten Neid, den Bruderhaß, den kaum erloschenen, zurückgreifen, hat aber nicht bedacht, daß er sich hierbei inkonsequent geworden ist und Don Cesar nicht in den Augen des Zuhörers erhöht. Don Cesar hätte an Sympathie nichts eingebüßt, wenn er den alten, unanfechtbaren Boden, daß seine That nichts, keine Reue und Buße versöhnen können, auf dem er noch dem Chor gegenüber steht (2640 f.), im Angesichte der Mutter nicht verlassen hätte.

Wie verhält es sich mit der Bitte der Isabella? Hinter ihrem Leitmotive, der Mutterliebe, steckt auch etwas Selbstliebe, die Sorge um ihre Person. Isabella fürchtet, daß sie mit dem Verluste beider Söhne den rohen Angriffen der Fremdlinge, ihrer Unterthanen, ausgesetzt ist und daß — was nicht gesagt wird, aber gedacht werden kann — die Herrschaft auf ein fremdes Geschlecht übergeht.

Die Fürstin ist, scheint es, nicht so sehr um ihren Sohn, als um sich selbst besorgt. Sie will lieber neben dem Schuld- und Fluchbeladenen leben und alle Schmerzen unterdrücken, als, der männlichen Stütze beraubt, den Angriffen des Geschickes mutig die Stirn bieten. Ist das nicht Egoismus? Und wie denkt sich Isabella die Möglichkeit eines solchen unnatürlichen Zusammenlebens? Ist damit das Übel auch geheilt oder glaubt sie, daß, indem sie sich selbst schützt und ihrem Stamme die Herrschaft erhält, auch die Quelle alles Übels verstopft sei? Der düstere Schatten des Bruders wäre

immer zwischen Mutter und Sohn gestanden und hätte die sonnige Freude aus dem Hause verbannt. Die Bitte der Isabella erinnert uns zum Teile an das Verhalten der Jokaste. Auch diese möchte, als ihr die Mitteilungen des korinthischen Boten die Situation in ihrem wahren Lichte zeigen, lieber an der Seite ihres eigenen Sohnes, des Vatermörders, in Blutschande weiter leben, als den Anforderungen des verletzten Sittengesetzes Rechnung tragen (vgl. meine Abh. II, 10f.). In diesem Punkte berühren sich die Charaktere der beiden Frauen. Das äußere Glück steht ihnen höher als das Sittengesetz.

Hier darf ein Umstand nicht verschwiegen werden, der Don Cesar nicht gerade zum Vorteile gereicht. Seine Mutter nimmt, wie bereits bemerkt worden ist, alle Verwünschungen zurück, die sie in dem ersten Augenblicke ihrer Erregung ausgestoßen hatte (2675f.). So spricht ein wahres Mutterherz. Und was thut ihr stolzer Sohn? Er hat den Schoß, der ihn getragen, verflucht (2474f.), und trotzdem findet er nirgends ein Wort der Entschuldigung und Abbitte. Wenn seine Rede auch weiche Töne anschlägt und gegen den Schluß jener Scene in Worte der Liebe und Zärtlichkeit übergeht, so sind diese doch nicht imstande, den unangenehmen Eindruck zu verwischen, den jenes Stillschweigen zurückläßt.

Das Interesse des Zuschauers erlahmt immer mehr. Er sieht klar, welchem Ende die Handlung zusteuert. Es gilt, Don Cesar einen ehrenvollen Ausgang zu sichern. Freilich sind die Opfer, welche Schiller, nachdem er den rechten Augenblick versäumt hatte, auf Kosten des Charakters seines Helden bringen mußte, so groß, daß wir diesen schwer bemitleiden können. Ein Held, der so spricht und handelt, wie es Don Cesar am Schlusse dieses Dramas thut, muß es sich gefallen lassen, wenn er im besten Falle nicht unser Lächeln erregt. —

Was hat der Dichter mit dem Auftreten der Isabella erreicht? Die Versöhnung von Mutter und Sohn, wenn es auch Isabella nicht gelungen war, ihren Sohn von seinem

Plane abwendig zu machen. Selbst ihr letztes Mittel — sie umschließt ihn mit leidenschaftlicher Heftigkeit, als wollte sie ihren Einzigen dem Tode entreißen — versagt. Don Cesar macht sich sanft aus der Umarmung los und will mit einem „Leb' wohl!" (2770) — für immer — scheiden. Da greift Isabella zu dem allerletzten Mittel, das sie für diesen Fall aufgespart hatte, sie ruft Beatrice herbei. Die Tochter soll ihr Succurs leisten und den Widerspenstigen bändigen helfen (2771 f.).

Und was ist das für ein Mittel? Nicht mit der Macht der Bruder- und Schwesterliebe, sondern mit der Macht der unnatürlichen Geschlechtsliebe des Bruders zur Schwester, mit dieser Macht, welche die Schwester über den Bruder besaß, sollte dieser dem Wunsche der Mutter gefügig gemacht werden.

Schiller blieb in der Zwangslage, in der er sich befand, wohl nichts anderes übrig, als zu einem solchen Mittel zu greifen. Don Cesar hatte die Schwester in ähnlicher Weise wie die Mutter von sich gestoßen. Auch sie mußte zurückkehren, wenn er mit ihrer Verzeihung in das Reich der Schatten hinabsteigen sollte. Dies geschieht durch das Eingreifen der Isabella. Den Bitten der Mutter konnte sich die Tochter nicht widersetzen.

So notwendig und erklärlich auch das Auftreten der Beatrice erscheint, so können wir uns doch nicht eines unangenehmen Gefühles erwehren, das die Anwendung dieses Mittels in uns hervorruft. Selbst Schiller konnte sich anscheinend diesem Eindrucke nicht verschließen. Nicht ohne Widerstreben scheint Beatrice dem Wunsche ihrer Mutter gefolgt zu sein. Sie muß wiederholt von Isabella aufgefordert werden, den Bruder zu beschwören, zu erflehen, daß er lebe (2781 f., 2794 f.). Und als die Prinzessin nach längerer Zeit den Mund öffnet, geschieht es zunächst mit der Erklärung, daß sie selbst den Manen des geliebten Toten das verlangte Opfer bringen wolle; denn sie sei schon vor der Geburt dem Tode geweiht gewesen und habe, indem sie den Streit zwischen

den Brüdern anfachte, den Tod Don Manuels verschuldet (2796 f.). Daher möge der Bruder für die Mutter leben; denn sie bedürfe des Sohnes, die Tochter, die kaum gefundene, nie besessene, werde sie leicht entbehren (2809 f.). Doch das kann Don Cesar nicht genügen; in ihm wird im Gegenteil der alte Neid, die Eifersucht, aufs neue lebendig.

Nicht aus Liebe zu den Überlebenden, zu der Mutter und dem Bruder, wolle Beatrice das Opfer bringen, sie wolle sich nur mit dem Geliebten vereinigen. Mutter und Bruder seien ihr gleichgültig (2813 f.). So antwortet Don Cesar auf das Anerbieten der Schwester.

Diesen Vorwurf der Gefühl- und Lieblosigkeit konnte Beatrice nicht ertragen, sie weint, nicht ohne in dem schmerzlichen Ausrufe: „O Bruder!" gegen eine solche Deutung ihrer Worte zu protestieren (2818).

Auch damit ist Don Cesar noch nicht zufrieden, als sie ihn bittet, für ihre Mutter zu leben (2819). Erst als sich Beatrice an seine Brust neigt und ihn bittet: „Lebe für sie (die Mutter) und tröste deine Schwester!" (2820), erst da fühlt sich Don Cesar vollkommen befriedigt und, wie es scheint, auch besiegt (2821 f.).

Schiller hatte in dieser Scene, wie der Verlauf der Handlung zeigt, eine schwierige Aufgabe zu lösen. Wir finden es erklärlich, wenn die Mutter aus Furcht, ihre einzige Stütze, den letzten männlichen Spross des Herrschergeschlechtes, zu verlieren, den Widerwillen gegen den Mörder ihres Sohnes niederhält und aus eigenem Antriebe den Sohn mit Bitten bestürmt. Beatrice hatte den natürlichen Abscheu gegen den Mörder ihres Geliebten und Bruders zu überwinden, der, obgleich er ihr Bruder war, doch beim ersten Anblicke (vor dem Morde) ihr Innerstes mit Grauen erfüllt hatte. Daher mußten die mächtigsten Hebel eingesetzt werden, um die Wirkung jenes Gefühles aufzuheben. Der erste ist die Kindesliebe, der Wunsch der Mutter. Und als dieses Gefühl zur Hälfte versagt, greift der Dichter zu einem zweiten Pfeile, der sein Ziel nicht verfehlen konnte: Don Cesar beschuldigt seine Schwester

der Lieblosigkeit. Das weiche Frauenherz fühlt sich dadurch aufs tiefste getroffen. Sie unterdrückt die Liebe zu dem Toten und den Abscheu und das Grauen, das ihr immer der Überlebende eingeflößt hatte und jetzt noch mehr der Brudermörder, zugleich der Mörder ihres Geliebten, einflößen mußte, und läßt die reine Schwesterliebe, die Liebe zu dem überlebenden Bruder, sprechen.

Auf diesem Wege war wohl die angestrebte Versöhnung zwischen Isabella und Beatrice einer- und Don Cesar anderseits zustande gekommen. Man darf aber nicht vergessen, daß sie nicht ohne Anwendung von Zwangsmitteln (hier die Furcht, dort, um sich gegen einen häßlichen Vorwurf zu wehren) erfolgt ist. Eine vollständige, allgemein befriedigende Versöhnung war jedoch, wie schon oben betont worden ist, unter den obwaltenden Umständen ausgeschlossen. Nur der freiwillige Tod Don Cesars vermochte den trüben Schatten, der über der Scene und dem Herrscherhause schwebte, vollständig zu verscheuchen.

Oder welches Leben hätte Don Cesar, der Mörder, an der Seite seiner Mutter und der heiß geliebten Schwester führen können, die auch von der Überzeugung durchdrungen war, daß der Tote ein Opfer verlange (2796)? Widersetzte er sich ihrem Wunsche, mit ihrem Leben die Manen des Toten zu versöhnen, was blieb ihm dann noch übrig? Hätte er sich wie eine feige Memme, im Innern von der verachtet, die er über alles liebte, hinter äußeren Sühnmitteln verkriechen sollen? Hatte ihn doch auch die Schwester, wenn auch indirekt, zum Tode verurteilt. Für ihn bleibt keine andere Wahl übrig, als trotz der Aussöhnung bei seinem Entschlusse zu verharren, wenn er nicht als Komödiant erscheinen wollte, der mit großen Worten herumwirft, Wehrlose niedersticht und nicht den Mut findet, aus seiner Handlung die letzten Konsequenzen zu ziehen.

Wozu Don Cesar sein Innerstes treibt, was er auch ohne die erbetene Verzeihung der Schwester thun wollte (2539 f.), das durfte er nicht unterlassen, nachdem er gegen alle Er-

wartung die Verzeihung und die Liebe der Seinigen wiedergewonnen hatte.

Für den ersten Augenblick scheint es allerdings, als ob die Mutter mit Hilfe ihrer Tochter über Don Cesar gesiegt hätte. So glaubt auch der Chor (2821 f.). Beide sollten jedoch bald eines Besseren belehrt werden. Der Zuhörer ist keinen Augenblick über den Ausgang des Dramas im Zweifel. Ihn konnte die plötzliche Wendung nicht überraschen. Das Gesetz des Kontrastes, das sich insofern durch das ganze Drama hindurchzieht, als die von Isabella angestrebte Versöhnung ihrer Söhne mit deren Tode erfolgt, kommt wie an vielen Stellen der Handlung, auch am Schlusse der Tragödie zur Geltung. Wie den thebanischen Greisen im Oidipus Tyrannos (vgl. 1086 f., meine Abh. II, 12), sollten auch unserem Chor nach kurzer Freude Trauer und Wehklagen nicht erspart bleiben. Im Oidipus Tyrannos führen die Mitteilungen des alten Dieners den Umschwung herbei, indem mit ihnen der letzte Schleier von dem geheimnisvollen Bilde des Oidipus fällt; hier tritt er ein, indem sich die Kirchenthür öffnet und ein Chorgesang ertönt, der Don Cesar aus momentaner, glückseliger Vergessenheit in die rauhe, düstere Wirklichkeit versetzt. Er sieht den von brennenden Kerzen umgebenen Katafalk seines Bruders vor sich. Dieser Anblick erinnert ihn an seine Pflicht. Nachdem er die Verzeihung und die Liebe der Seinen wiedergefunden hatte, bringt er gern den Manen des Bruders das verlangte Opfer, indem er sich vor seiner Leiche ersticht.

Es ist nicht schwer, auch hier den Unterschied zwischen Oidipus Tyrannos und der Braut von Messina klarzulegen. Dort ist das Auftreten des Dieners notwendig geworden. Seine Aussage sollte die Lücke in der Kette der Ereignisse ausfüllen, das letzte Dunkel aus dem Leben des Oidipus verscheuchen. In der Braut von Messina war das Auftauchen des Katafalks keine Forderung der Notwendigkeit. Don Cesar hätte auch ohne das Dazwischentreten dieses Bildes sein Wort einlösen müssen; aber es vermittelt in

leichter Weise den Übergang zu einem Akte, mit dem das Drama seinen Abschluß findet, indem es gewissermaßen Don Cesar ein memento bietet. Zugleich war das Bild ein passender Hintergrund zu der Scene, da durch die Gegenüberstellung des Ermordeten und des Mörders die That Don Cesars auch äußerlich das Gepräge eines Sühnopfers erhält (2631 f.). Dem Zuschauer bereitet der Tod Don Cesars, wie schon oben gesagt worden ist, keine Überraschung. Die Personen des Dramas konnten sich für einen Augenblick einer eitlen Hoffnung hingeben, obwohl sie der hartnäckige Widerstand Don Cesars, seine Äußerungen und sein Charakter zur Vorsicht hätten mahnen sollen.

Die Worte, mit denen Don Cesar vom Leben scheidet, verraten wieder ein Pathos, das zu der augenblicklichen Sachlage nicht recht stimmen will. Er spricht von der „Liebe Flehn" (2828), von einem Glücke, das das irdische Leben zu einem Lose der Götter machen kann (2829 f.), als ob er die Geliebte und nicht die Schwester in den Armen hielte und von Beatrice nicht schwesterliches Mitleid, sondern Liebe verlangt hätte (2517 f.). Man könnte versucht sein, eine momentane Exaltation Don Cesars anzunehmen, die ihn für einen Augenblick über die Gegenwart hinweghebt und in der Schwester die Geliebte sehen läßt. Wenn wir aber jene Worte mit dem Folgenden: „Doch ich, der Mörder, sollte glücklich sein u. s. w." (2831 f.) vergleichen, so scheint es, als ob es die Absicht des Dichters gewesen wäre, die That Don Cesars um so höher zu bewerten und um so mehr ins Licht zu stellen, je größer das Opfer ist, das er anscheinend mit seinem Tode gebracht hat. Er hält seine heißgeliebte Beatrice in den Armen und macht trotzdem, obwohl man ihn von allen Seiten mit inständigen Bitten beschworen hat, seinem Leben ein Ende.

Die letzten Worte Don Cesars stimmen auf diese Weise auch mit dem Charakter der letzten Scenen (nach der letzten Erkennungsscene) überein.

Der Dichter wollte offenbar, indem er bald den Chor,

bald die Mutter, bald die Schwester vorführt, den Eindruck erwecken, daß Don Cesar allen Versuchungen gegenüber standhaft geblieben sei und sich dadurch als einen echten Helden bewährt habe. Ich habe nicht die Empfindung, daß dies Schiller vollkommen gelungen ist, weil sein Plan vielfach auf Kosten der inneren, psychischen Wahrheit durchgeführt worden ist. Daß unser Dichter mit dem letzten Abschnitte des Dramas die Absicht verfolgte, dem Helden unsere Sympathie zu sichern, scheinen mir auch die Schlußworte des Chors zu besagen. Der Chor sagt:

„Dies eine fühl' ich und erkenn' es klar:
Das Leben ist der Güter höchstes nicht,
Der Übel größtes aber ist die Schuld."

Allerdings giebt es höhere Güter, die über dem Leben des einzelnen stehen und von ihm respektiert werden müssen; das sind die Sittengesetze, die *ἄγραφοι νόμοι* des Sophokles (vgl. Oidipus Tyrannos 863 f., Antigone 454 f.). Sie sind höher, stärker und mächtiger als das Leben, der Trieb und die Lust zum Leben. Wer sie verletzt, büßt es mit dem Tode. Ihre Übertretung ist der „Übel größtes", die sittliche Schuld (2842); Don Cesar hat sich daher in der richtigen Erkenntnis, daß er das Leben verwirkt habe, trotz aller Bitten und Lockungen des Lebens den Tod gegeben.

Daß Don Cesar dies gethan, daß er sich, allen Versuchungen trotzend, dem Sittengesetze unterworfen hat, deshalb preist ihn der Chor glücklich, wenn er ihn auch wieder beklagen muß, weil ein böses Geschick den feurigen Jüngling von der Höhe des Lebens und der Gesellschaft so frühzeitig in die ewige Nacht des Todes gestürzt hat (2839 f.).

Die Schlußworte des Chors Vers 2841 und 2842 scheinen mir daher die Grundidee des Dramas zu enthalten. Sie deckt sich nach meiner Überzeugung mit der Idee, welche Sophokles seiner Tragödie Oidipus Tyrannos zu Grunde gelegt hat (vgl. meine Abh. I, 31). Nicht Don Cesar allein hat gefehlt, auch Beatrice und Don Manuel. Alle haben ihr Vergehen gebüßt, die einen mehr, die anderen weniger.

Mit welchem Rechte auch von einer Schuld der Isabella gesprochen werden kann, darüber glauben wir wiederholt das Nötige gesagt zu haben. Äußerlich scheint allerdings keine Person schuldlos gewesen zu sein, da auch keine von ihnen aus dem allgemeinen Zusammensturze des herrschenden Geschlechtes unversehrt hervorgeht. Ja, wenn wir genauer zusehen, ist die Person, der die geringste Schuld beigemessen werden kann, am schwersten getroffen. Isabella sieht mit ihren beiden Söhnen alle Hoffnungen sinken, die Stütze und den Trost ihres Alters zusammenbrechen. Die Tochter kann ihr nicht den Sohn ersetzen, mit dem auch der letzte Sproß des Herrschergeschlechtes hinweggerafft worden ist. Der Dichter unterläßt es, den Schlag zu schildern, von dem beide Frauen, insbesondere die Mutter, getroffen wurden. Es war auch nicht notwendig. Ihr Schweigen sagt mehr als viele Worte. Der tiefe Schmerz der Mutter erstickt jede laute Äußerung ihrer Gefühle. Einer versteinerten Niobe gleich steht sie, die noch vor wenigen Stunden ihr Glück in überschwänglichen Worten gepriesen hatte, stumm vor dem Grabe ihrer beiden Söhne, ihres Glückes. Nicht besser ergeht es Beatrice. Ihr Schmerz dürfte in diesem Augenblicke keine wesentliche Steigerung erfahren haben. Sie hat den Bruder verloren, den sie nie besessen und der der Mörder ihres Geliebten, ihres Bruders, gewesen ist. —

Mit dem Tode der beiden feindlichen Brüder ist der Stadt der Friede zurückgegeben; auch die Brüder hat der Tod miteinander versöhnt. Die Handlung hat somit das Ziel, das Isabella angestrebt und die Ältesten Messinas gewünscht hatten, erreicht, wenn auch nicht in dem Sinne, wie es beide Teile gehofft hatten. Es ist eine Art Ironie, daß der Ausgang zu den Wünschen der handelnden Personen im Widerspruche steht, daß sie diesen, ohne es zu wollen und zu wissen, herbeiführen, und damit etwas erreichen, das sie zwar nicht gewollt, das sich aber in seinen Wirkungen mit dem Ziele des Dramas deckt. Das Ziel der handelnden Personen ist somit scheinbar von dem Ziele des

